

**ESTUDOS
LITERÁRIOS**

Aportes analíticos: a crítica e a personagem romanesca

Adalberto Luis Vicente
Antônio Donizeti Pires
Maria Célia Leonel
(Org.)



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

E-ISBN: 978-65-5954-235-2

**APORTES ANALÍTICOS:
A CRÍTICA E A PERSONAGEM ROMANESCA**

Adalberto Luis Vicente
Antônio Donizeti Pires
Maria Célia Leonel
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 21 – 2022

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Pasqual Barretti

Vice-Reitora: Maysa Furlan

Diretor: Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor: Rafael Alves Orsi

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 21

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Luiz Gonzaga Marchezan

Aparecido Donizete Rossi

João Batista Toledo Prado

Karin Volobuef

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskevictz

APORTES ANALÍTICOS:
A CRÍTICA E A PERSONAGEM ROMANESCA

Organizado por:
Adalberto Luis Vicente
Antônio Donizeti Pires
Maria Célia Leonel

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2022 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275
E-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Obra disponível em formato eletrônico
(consultar endereço acima).

Aportes analíticos: a crítica e a personagem romanesca / Organização:
Adalberto Luis Vicente, Antônio Donizeti Pires e Maria Célia
Leonel. –
São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2022.
A644 382 p. ; 14x21 cm. – (Estudos Literários, 21)

ISBN 978-65-5954-235-2

I. Crítica. 2. Literatura -- Estudo e ensino. 3. Personagens literários.
I. Vicente, Adalberto Luis. II. Pires, Antônio Donizeti.
III. Leonel, Maria Célia. IV. Série.

CDD 801.95

SUMÁRIO

Apresentação <i>Adalberto Luis Vicente, Antônio Donizeti Pires e Maria Célia Leonel</i>	7
--	---

PRIMEIRA PARTE

Algumas inflexões da crítica literária no século XX <i>Maria Célia Leonel</i>	15
Um jogo intranquilo e inconcluso: crítica, cultura, poesia e resistência <i>Antônio Donizeti Pires</i>	43
Aspectos da crítica de <i>Memórias de um sargento de milícias</i> <i>Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro</i>	75
Roberto Schwarz: a crítica literária encontra a literatura crítica <i>Elvis Paulo Couto</i>	99
A forma ensaio na crítica literária de Antonio Candido: no limiar entre tradição e ruptura <i>Rangel Gomes de Andrade</i>	117
Ideologia e recepção crítica em <i>Angústia</i> , de Graciliano Ramos <i>Pedro Barbosa Rudge Furtado</i>	135
Recepção crítica da obra de Rubem Fonseca <i>Murilo Eduardo dos Reis</i>	157

SEGUNDA PARTE

Dentro de si e pretensamente fora do mundo: a personagem Belmiro <i>Pedro Barbosa Rudge Furtado</i>	179
Autobiografia, memória e ficção <i>José Antonio Segatto e Maria Célia Leonel</i>	203
Personagens em <i>Romance negro e outras histórias</i> , de Rubem Fonseca <i>Murilo Eduardo dos Reis</i>	229
Personagens-escretores e a problemática da criação artística <i>Márcia Valéria Zamboni Gobbi</i>	249
Da História à história: um estudo das personagens de <i>Balada da praia dos cães</i> , de José Cardoso Pires <i>Audrey Castañón de Mattos</i>	265
<i>O homem duplicado</i> , de José Saramago, e a (re)visitação da personagem kafkiana no diálogo com a tradição do duplo literário <i>Tania Mara Antonietti Lopes</i>	287
Da utopia à desencença: os itinerários das personagens de <i>A geração da utopia</i> , de Pepetela <i>Rodrigo Valverde Denubila</i>	311
Autor ou personagem? A ficcionalização erótico-pornográfica do eu nas cartas de James Joyce <i>Rangel Gomes de Andrade</i>	337
O olhar da protagonista feminina em “ <i>L’orgia</i> ”, de Alberto Moravia <i>Sérgio Gabriel Muknicka</i>	357
Dados dos autores e organizadores	375

APRESENTAÇÃO

Adalberto Luis Vicente
Antônio Donizeti Pires
Maria Célia Leonel

Este volume é resultado de recentes atividades do Grupo de Estudos da Narrativa (GEN), cadastrado no CNPq e sediado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, cujos membros docentes pertencem ao atual Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e ao Departamento de Letras Modernas, são credenciados no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, atuando nas linhas de pesquisa Teorias e Crítica da Narrativa e História Literária e Crítica. O grupo existe desde 2002 e seu objetivo principal é o estudo de teorias da narrativa de diferentes direções com subsequente investigação de determinadas narrativas de ficção. Compõem o grupo, além dos docentes, os seus orientandos – de iniciação científica, graduação, pós-graduação – e outros pesquisadores. De 2002 a 2012, a líder do grupo foi a Profa. Dra. Maria Célia Leonel e, de 2013 a 2015, a Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi. Desde 2016, o líder é o Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente.

Desde seu início, os trabalhos do grupo têm se pautado pelo estudo, por um ano, de um tema de ordem teórica a partir de autores e ensaios fundamentais no que diz respeito ao tópico selecionado. Mais raramente, foram escolhidos escritores e teóricos da narrativa como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Antonio Candido. Entre os temas pesquisados, em diferentes momentos, estão a representação na narrativa, a formação do romance e suas transformações, as

relações entre literatura e história e o romance histórico, o realismo, o formalismo, a intertextualidade, o narrador, o enredo, o tempo, o espaço, a personagem, a crítica literária, as escritas de si. Dessas escolhas decorre o estudo de ensaios de muitos estudiosos como (em ordem alfabética) Adorno, Aristóteles, Auerbach, Bakhtin, Barthes, Benjamin, Bosi, Candido, Carpeaux, Coutinho, Eco, Genette, Jakobson, Luckács, Moretti, Nunes, Perrone-Moisés, Rosenfeld, Schlegel, Schwarz, Todorov, Watt, Wood, Zéaffa.

Em 2020, o tema escolhido é a crítica literária ou o pensamento metaliterário de escritores que refletiram sobre aspectos da narrativa, como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Henry James, Milan Kundera, Virginia Woolf etc.

Em 2013, em comemoração aos dez anos de atuação do grupo, foi publicada, pela Cultura Acadêmica, uma coletânea de ensaios de seus membros intitulada *Modalidades da narrativa*, organizada por Maria Célia Leonel e Márcia Valéria Zamboni Gobbi.

Em 2019, o GEN participou, com outras entidades, da organização do XX Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mencionada unidade da UNESP, quando ocorreu também a III Jornada do GEN, sob o tema “Presença do eu na literatura”. Os trabalhos completos de alunos, professores e convidados encontram-se publicados nos Anais do evento, que contaram, na organização, além de Brunno V. G. Vieira, coordenador do Programa, com os seguintes membros do GEN: Maria Júlia Pereira, Rangel Andrade e Jonatan de Souza Santos.

Os trabalhos aqui reunidos são fruto de pesquisas realizadas nos últimos anos por membros do grupo com foco na crítica literária e no estudo da personagem romanesca. Os resultados foram apresentados em duas jornadas temáticas abertas ao público acadêmico, sendo a I (sobre a personagem) em 2016, e a II (sobre a crítica literária) em 2017. Pelo fato de determinados membros do grupo terem desenvolvido trabalhos sobre os dois temas em pauta – a crítica literária e a personagem do romance – nesta coletânea, algumas vezes, repetem-se os nomes dos estudiosos.

Dessas circunstâncias, deriva a divisão do conteúdo em duas partes, a primeira voltada para a crítica literária e a segunda, para o romance. Compõem a parte inicial, os textos informados a seguir.

Maria Célia Leonel, em “Algumas inflexões da crítica literária no século XX”, examina três manifestações dessa atividade que promoveram modificações significativas na crítica ao longo desse século. As proposições que motivaram mudanças provêm de Roland Barthes, Tzvetan Todorov e dos estudos culturais.

No ensaio “Um jogo intranquilo e inconcluso: crítica, cultura, poesia e resistência”, Antônio Donizeti Pires enfoca os aspectos éticos e estéticos do conceito de “resistência”, com amparo na vasta obra crítico-teórica de Alfredo Bosi e em sólida bibliografia sobre o tema, no Brasil e no exterior. O trabalho, apresentado parcialmente em dois eventos acadêmicos (Araraquara e Goiânia), preocupa-se com o problema da resistência não apenas na narrativa em geral, mas também na poesia lírica brasileira de nosso tempo, em particular.

Já Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro em “Aspectos da crítica de *Memórias de um sargento de milícias*”, destacando a singularidade da fortuna crítica do romance de Manuel Antônio de Almeida, analisa ensaios que precederam a “Dialética da malandragem” e outros que sucederam ao estudo de Antonio Candido e mostra por que ele é o divisor de águas da crítica do livro.

A literatura brasileira (a narrativa de Machado de Assis, no caso) também é objeto do ensaio “Roberto Schwarz: a crítica literária encontra a literatura crítica”, de Elvis Paulo Couto. O autor assim resume a sua pesquisa: “A crítica literária de Roberto Schwarz, sobretudo a que é dedicada ao estudo da obra machadiana, não se encontra desvinculada da tradição. Consciente da importância da formação, o autor levou a sério a lição de Candido – seu mentor intelectual – e absorveu da fortuna crítica do bruxo do Cosme Velho os aspectos que julgou positivos, dando-lhes nova fisionomia.”

O gênero ensaístico, tal como praticado pelo crítico mencionado, é o objeto de reflexão em “A forma ensaio na crítica literária de Antonio Candido: no limiar entre tradição e ruptura”, de Rangel Gomes de Andrade. Depois de historiar brevemente os precursores do gênero e apresentar algumas de suas características, o autor centra-se na tradição ensaística nacional e considera que Candido, sem romper de modo absoluto com a prática precedente, como a de Sílvio Romero e Sérgio Milliet, inova o ensaio ao conciliar análise estética e reflexão histórico-social.

Levando em consideração a polarização ideológica dos anos 30 e a recepção crítica de *Angústia*, de Graciliano Ramos, Pedro Barbosa Rudge Furtado, no capítulo intitulado “Ideologia e recepção crítica de *Angústia*, de Graciliano Ramos”, procura avaliar a razão pela qual foi difícil, para certos intelectuais, desvencilhar-se de uma postura crítica marcadamente ideológica que considerava o romance do escritor alagoano como uma obra de teor meramente psicológico. O autor demonstra que, em *Angústia*, os conflitos histórico-sociais perpassam a subjetividade da personagem.

Murilo Eduardo dos Reis, em “Recepção crítica da obra de Rubem Fonseca”, como diz o título, examina ensaios sobre o escritor, com destaque para os de Ariovaldo José Vidal e Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Trata também de qualificações que a produção fonséquiana recebeu de Antonio Candido e Alfredo Bosi e de críticos que apontam a baixa qualidade das últimas obras do autor.

Quanto à segunda parte, centrada no estudo da personagem, contamos com o estudo “Dentro de si e pretensamente fora do mundo: a personagem Belmiro”, em que Pedro Barbosa Rudge Furtado analisa a personagem-título do romance *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, a partir de dois procedimentos que decorrem da atitude do protagonista. De um lado, há a rememoração que põe em contraponto o presente e o passado e, de outro, o desejo de harmonizá-los em um posicionamento menos marcado em relação aos conflitos sócio-históricos da época representada. Como afirma o autor em suas considerações finais, “Cyro dos Anjos elabora um romance [...] extremamente intimista, mas que envolve, dentro dos dramas existenciais, os conflitos sócio-históricos inerentes ao sujeito.”

Em “Autobiografia, memória e ficção”, José Antonio Segatto e Maria Célia Leonel, partindo do levantamento e da análise de traços autobiográficos na obra de Graciliano Ramos, propõem uma tipologia para essa produção conforme o modo de aparecimento da autobiografia.

Já Murilo Eduardo dos Reis, no artigo “Personagens em *Romance negro e outras histórias* de Rubem Fonseca”, toma protagonistas de seis contos desse livro com o intuito de verificar o que motiva a violência que recebem e de que são vítimas, concluindo que tudo provém de dificuldades de toda ordem. Além disso, mostra

que, cada uma a seu modo, tais personagens retomam a tradição da obra fonsequiana.

Os três ensaios seguintes enfocam a literatura portuguesa, sobretudo em seus complexos processos narrativos e de construção de personagens. O primeiro da série, “Personagens-escretores e a problemática da criação artística”, de Márcia Valéria Zamboni Gobbi, “funda-se na proposição de que, em romances nos quais atuam personagens-escretores, a reflexão sobre a criação literária realiza-se de forma mais orgânica, tanto em termos de articulação do enredo quanto no que diz respeito à credibilidade das posições tomadas pelos agentes em cena.” Depois de esclarecer os aspectos intrincados do conceito de “metaficção”, a estudiosa faz a análise crítica de personagens-escretores de dois importantes romances portugueses oitocentistas: *Os Maias*, de Eça de Queirós, de que destaca a personagem Alencar, e *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco, que tem Silvestre da Silva como protagonista-narrador-escritor.

Audrey Castañón de Mattos, em “Da História à história: um estudo das personagens de *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires”, procede a uma análise minuciosa da principal personagem focalizadora do romance, Elias Santana, responsável pela investigação de um crime inspirado em fato real (O crime da praia do Guincho). Apoiando-se na reflexão de teóricos como Pouillon, Candido, Forster e Genette, a autora demonstra que, ao privilegiar o ponto de vista dessa personagem, o autor português gera no leitor um estado de suspeição em relação ao fato narrado, que acaba por questionar “o modo como se produzem os discursos no mundo extraliterário”.

Já Tania Mara Antonietti Lopes volta-se para a narrativa contemporânea portuguesa, cujo ensaio “*O homem duplicado*, de José Saramago, e a (re)visitação da personagem kafkiana no diálogo com a tradição do duplo literário”, coloca (dialógica e polifonicamente) o conhecido romance português numa sugestiva rede intertextual que convoca Franz Kafka e Jorge Luis Borges e os românticos, os quais deram uma nova dimensão à tradicional vertente da literatura que explorou o tópico (ou tema) do duplo literário (mas também bíblico e mitológico), aqui sob o amparo das questões suscitadas pela prática e a teoria do fantástico.

No ensaio “Da utopia à descrença: os itinerários das personagens de *A Geração da utopia*, de Pepetela”, Rodrigo Valverde Denubila investiga o percurso das personagens do romance *A Geração da utopia*, do escritor angolano Pepetela, com a finalidade de compreender como elas evidenciam paradigmaticamente certas dinâmicas de poder encontráveis em Angola que oscilam entre a utopia e a descrença. A quebra da relação lógica de causa e efeito, a negação da história como movimento ascendente, a “ascensão e queda de utopias” e o apagamento das relações binárias permitem que as personagens de Pepetela lancem o leitor em uma série de questionamentos cujas respostas não eliminam suas antinomias de base e revelam, de modo corajoso, a conjuntura sócio-política de Angola.

Em “Autor ou personagem? A ficcionalização erótico-pornográfica do eu em cartas de James Joyce”, Rangel Gomes de Andrade trata das cartas de 1909 de James Joyce a Nora, sua mulher, destacando as fantasias eróticas nelas expressas e seu teor erótico-pornográfico. Do exame desse material, Rangel conclui que nele encerra-se um esboço de personagem construído pelo escritor irlandês.

Nosso último artigo encarece a literatura italiana e um de seus principais autores da segunda metade do século XX, Alberto Moravia (1907-1990). Sérgio Gabriel Muknicka, em “O olhar da protagonista feminina em ‘*L’Orgia*’, de Alberto Moravia”, faz um estudo crítico-analítico da personagem central do conto moraviano e também o traduz, buscando alargar a recepção do escritor no Brasil.

Os textos aqui apresentados, além de trazerem uma boa amostra dos resultados das atividades do GEN, certamente oferecem subsídios para estudos acerca dos temas desenvolvidos.

Araraquara, 2020

PRIMEIRA PARTE

ALGUMAS INFLEXÕES DA CRÍTICA LITERÁRIA NO SÉCULO XX

Maria Célia Leonel

Introdução

O objetivo deste texto é verificar as características de três manifestações da crítica que, no século XX, levaram, de um modo ou de outro, a determinadas mudanças nas direções e métodos e mesmo nos objetos dessa atividade. Tomamos apenas três, entre algumas dessas orientações, por considerá-las bastante significativas ou mesmo as mais significativas. São elas: as propostas de Roland Barthes, como não poderia deixar de ser, as de Tzvetan Todorov e as dos estudos culturais. O fato de poder-se relacionar duas das tendências a autores e não a última, já indica a diferença entre as primeiras e a terceira, que tem um percurso diverso da nova crítica de Barthes e da busca da verdade de Todorov.

Para melhor situar nosso objeto, levantamos, brevemente, elementos para um possível entendimento do que seja a crítica a partir de campos que lhe são próximos e de posições acerca de ser o valor um componente indispensável a ela.

1. Em busca da definição de crítica

1.1 Crítica e literatura

De acordo com Roberto A. de Souza (2018, p.30-31, grifo do autor), os primeiros estudiosos da língua cuidaram de avaliar a qualidade dos escritores. Dionísio Trácio (II-I a. C.) menciona essa tarefa entre aquelas de que deve se ocupar o gramático: “a sexta, *discernimento crítico em relação aos poemas*, a qual é a parte mais bela desta arte”. Dessa maneira, crítica “tornou-se o termo que designa a aferição especializada de composições literárias quanto ao seu valor.” Na origem, no entanto, diz Souza, o objetivo da crítica era “verificar a fidedignidade das versões de um texto, pelo cotejo com determinada versão considerada autêntica.” (SOUZA, 2018, p. 31). Lembremos que, ainda hoje, tal uso da palavra é aplicado à atividade própria da ecdótica ou crítica textual de que resulta a edição crítica, isto é, o estabelecimento do texto fidedigno.

Não foram (e não são) poucos os estudiosos que refletiram sobre a definição da crítica e muitos tomam o vínculo entre ela e a literatura como o caminho principal para determinar o significado da primeira. Tomemos a posição sobre a relação entre elas de Michel Zink (2002), organizador do colóquio *L'oeuvre et son ombre : que peut la littérature secondaire?*¹, de que resultou o livro também preparado por ele. A despeito de colocar o termo “literatura secundária” no subtítulo da coletânea, ele afirma que os conferencistas negaram que a crítica seja secundária em qualquer sentido e que é vã a tentativa de estabelecer uma fronteira bem marcada, nítida entre a obra de criação e a obra de comentário, de erudição, de crítica (ZINK, 2002, p. 12).

A noção de literatura secundária pode provir do desprestígio que vitimou a crítica por longo tempo. Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 60) lembra, como outros especialistas, que os críticos “nunca foram muito estimados

¹ Literatura secundária é o termo proposto por estudiosos alemães para a literatura que tem por objeto uma obra anterior, que seria a literatura primária. Não se trata, portanto, de literatura de segunda categoria (ZINK, 2002).

pelos escritores.” Em trabalho anterior, mais próximo do tema que nos interessa, *Texto. Crítica. Escritura* (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 16) de 1973, ela assevera que “o crítico sempre foi o segundo”. Examinando-se “uma antologia da crítica desde a Idade Média (manifestações precursoras), passando pelo século XVII (data do batismo da crítica literária), até os nossos dias, verificaremos como constante, no testemunho dos críticos sobre sua atividade, o complexo de inferioridade.”

Mas, vejamos a posição dessa estudiosa (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 66) sobre o vínculo entre crítica e literatura: “A crítica não é nem literatura, nem não-literatura é uma espécie de para literatura, quase diríamos uma pária-literatura.” Acrescenta que, não se admitindo hierarquia e fronteiras entre uma e outra, a crítica pode apossar-se da mesma espécie de intertextualidade da obra de criação: “uma intertextualidade tácita, apropriativa e deformante, ao invés de uma intertextualidade declarada e submissa.” E mais: “A verdadeira intertextualidade só será possível quando os dois muros tiverem caído, e isso implica a derrubada de muros bem mais vastos que os da literatura.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 67).

Sobre esse elo, para Pascale Casanova (2002), em “*Littérature secondaire et consécration : le rôle de Paris*”, não se pode pensar na literatura sem a crítica. A primeira só existe como tal e é vista como algo específico em consequência de critérios de julgamento, de formas de consagração que a salientam.

A literatura como monumento abstrato, mas também os escritores como indivíduos singulares, obtêm sua existência, sua legitimidade, de todas as formas de literatura secundária que os tornam possíveis, que os favoreizam ou que fazem existir a crença sobre a qual repousa o universo literário inteiro. (CASANOVA, 2002, p. 94, grifo do autor, tradução nossa)².

² “*La littérature comme monument abstrait, mais aussi les écrivains comme individus singuliers, tiennent leur existence, leur légitimité, de toutes les formes de littérature secondaire qui les rendent possibles, qui les favorisent ou qui font exister la croyance sur laquelle repose l’univers littéraire tout entier.*” (CASANOVA, 2002, p. 94, grifo do autor).

Casanova (2002) diz ainda que muitos “clássicos nacionais” só são conhecidos nos limites de seu país. Entre os escritores que não têm o devido reconhecimento internacional destaca – a partir de Antonio Candido em *Littérature et sous-développement: l'endroit et l'envers* de 1995 – Mário de Andrade e Machado de Assis: “Esses grandes escritores, malgrado um reconhecimento limitado geograficamente suscitam uma literatura secundária abundante que tem por função, ela também, a consagração continuada, de uma obra pertencente ao panteão nacional.”³ (CASANOVA, 2002, p. 99-100, tradução nossa).

Acerca do nexó literatura-crítica, Enrique A. Imbert (1986, p.7), em *A crítica literária: seus métodos e problemas*, adverte: “A diferença está em que a literatura é a expressão de um modo de intuir as coisas; e a crítica, por sua vez, é o exame intelectual precisamente daquela expressão.” Trata-se de posicionamento que, de certa forma, aproxima-se do de Barthes (1970, p. 160, grifo do autor), que, em 1963, explicitando a vinculação entre as duas atividades, escreve que o escritor cuida de

[...] objetos e fenômenos mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura.⁴ O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* [...], que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*).

Tal juízo, no entanto, é contestado, por exemplo, por Todorov, como veremos no item sobre esse teórico. Além disso, discutimos as consequências que Barthes retira dessa proposição, ao discorrermos sobre a maneira como ele crê que deve agir a crítica ou a nova crítica

³ “*Ces grands écrivains malgré une reconnaissance limitée géographiquement suscitent une littérature secondaire abondante qui a pour fonction, elle aussi, la consécration continuée d'une oeuvre appartenant au panthéon national.*” (CASANOVA, 2002, p. 99-100).

⁴ Posteriormente Barthes mudou de posição quanto à relação entre o mundo e a obra e depois voltou ao entendimento anterior.

como também expomos suas proposições acerca da “crítica-escritura” que, de certa forma, embaralha literatura e crítica literária.

Há, naturalmente, muitas outras implicações entre literatura e crítica. Perrone-Moisés (1973, p.14), por exemplo, em *A falência da crítica: um caso limite – Lautréamont*, afirma:

Percorrer a crítica de um único autor no período de um século é uma tarefa esclarecedora não só quanto aos problemas desse autor, mas sobretudo quanto aos problemas da crítica. E quando se trata de uma obra de ruptura [...], a crítica recebe um desafio exemplar.

É o que se pode dizer, quanto à nossa literatura, a propósito de Guimarães Rosa.

1.2 Crítica e teoria literária

Outro ponto intrincado na definição da crítica é a sua conexão com a teoria literária. Mas, cabe lembrar que o elo mais próximo da crítica era com a historiografia literária. Anne Maurel (2016), por exemplo, no didático *La critique*, inicia a parte sobre as duas áreas tratando da história literária.

Todavia, a ligação que tem sido feita é entre a crítica e a teoria literária. Em palestra de 1957, dizia Afrânio Coutinho (1968, p. 63):

[...] há uma estreita relação entre as teorias literárias e os métodos críticos. Não se pode conceber um método crítico sem estar ligado a uma teoria literária, sem decorrer de uma teoria literária, isto é, de uma maneira de ver a Literatura, de uma maneira de conceber a natureza e a finalidade da Literatura.

De acordo com ele (COUTINHO, 1968, p. 64-65), para o exame da evolução da crítica, deve-se começar por Platão e Aristóteles. Assinalemos a posição do primeiro por ele destacada: para Platão, a obra de arte, sendo uma mensagem filosófica, religiosa ou política é “um instrumento para atingir uma finalidade extraliterária.” Platão não fez “crítica prática”, porém, a interpretação de sua

posição permite supor que a crítica deveria verificar a eficiência com que a obra cumpre tal papel. O estudioso brasileiro examina ainda diferentes composições da crítica que acompanham teorias, como é o caso da historicista ou sociológica, da linguística, da psicanalítica.

Se os vínculos são mais ou menos evidentes, a separação entre crítica e teoria literária não é nada simples. Um sintoma disso é a reflexão de Gérard sobre seu estudo mais conhecido, “Discurso da narrativa” de *Figuras III*. No “Preâmbulo”, trata do método ou procedimento adotado na obra, centrando-se justamente na questão: seu estudo é de teoria literária ou é uma crítica a *Em busca do tempo perdido*? E esclarece:

[...] muitas vezes [...] a narrativa proustiana parecerá aqui esquecida em proveito de considerações mais gerais: ou, como se diz hoje, a crítica se apagará diante da “teoria literária” [...]

Confesso [...] minha incapacidade, em escolher entre esses dois sistemas de defesa aparentemente incompatíveis. [...] Analisá-la [a narrativa proustiana] é ir, não do geral para o particular, mas antes do particular ao geral [...] O que proponho aqui é, essencialmente, um método de análise: [...] procurando o específico, chego ao universal, e [...] ao querer pôr a teoria ao serviço da crítica ponho [...] a crítica a serviço da teoria. Esse paradoxo é o de toda poética, e sem dúvida também de conhecimento [...] não há objetos senão singulares e ciência senão do geral [...] (GENETTE, 2017, p. 80-81, grifo do autor).

A citação traz o princípio básico da distinção entre teoria e crítica – inclinação para o geral ou o particular – e, ao mesmo tempo, a sua indissociação: a outra verdade é “a de que o geral está no coração do singular e [...] o cognoscível no coração do mistério.” (GENETTE, 2017, p. 81).

Barthes (1970, p. 157), por sua vez, relaciona a crítica aos modelos teóricos de 1948 a 1963 em seu país: o existencialismo, o marxismo, a psicanálise, o estruturalismo. No estudo de Imbert (1986, p. 94), verifica-se ainda a estreita vinculação entre os dois campos. O autor aponta modos de tratar a literatura: o utilitário (a literatura serve para outros fins como a geologia, a botânica, a zoo-

logia, a etnografia etc.), o estudo filosófico, o cultural (que não tem a ver com os estudos culturais) e trata dos métodos para a crítica – o histórico-sociológico, o linguístico, o psicológico – que permitem “explicar o literário com o não literário”.

De maneira breve, Perrone-Moisés, em *Texto. Crítica. Escritura* (1993), cuida do percurso da crítica, passando pela hermenêutica religiosa, indo da Idade Média até o século XX: o XVIII centra-se no conceito de igualdade, o XIX, na “ideia de obra” e o XX trata da relação entre a crítica e a história, a sociologia, a psicanálise, a filosofia, o formalismo russo, o estruturalismo, o pós-estruturalismo (que, num certo sentido, confunde-se com a crítica pós-moderna), a desconstrução, a estética da recepção, a crítica feminista, os Black Studies (estudos da negritude), a crítica *queer*, a pós-colonial, enfim, os estudos culturais.

Já Maurel (2016), na França do século XXI, divide seu trabalho em três grandes unidades: a relação da crítica com o autor, com a obra e com o leitor. A primeira é distribuída em duas partes – a crítica histórica e as hermenêuticas (a psicanalítica, a sociológica e a temática). A relação com a obra é também separada em dois sub-grupos – a crítica estrutural e a textual. No último grupo, que tem a ver com o leitor, temos a história dos leitores (onde entra a estética da recepção), a interpretação (com a “obra aberta”), a análise formal e a teoria da leitura e, finalmente, a textanálise e a pragmática. Não inclui os estudos culturais que tiveram e têm espaço reduzido na França.

Como se pode notar, o vínculo da crítica com as teorias literárias é incontestável. Talvez tal imbricação seja mesmo óbvia.

1.3 Crítica e valor

Para cuidar do valor, como nas questões anteriores, muitos estudiosos poderiam ser invocados. Tomamos, inicialmente, Imbert (1986, p. 50), para quem a função da crítica é “[...] apreciar o valor estético de uma obra literária em todas as fases de sua realização.” Daí haver disciplinas para o estudo de sua realização, métodos para a investigação da obra e para a recriação do leitor.

Retomando Perrone-Moisés (2016, p. 65) sobre esse ponto, temos:

A leitura crítica se pauta pelo mais alto padrão de qualidade da obra porque, se ela aceitar todos os padrões, ela é comentário, e não crítica. O mais alto padrão não é [...] determinado por um modelo ideal de excelência, estabelecido por um grupo de leitores arrogantes e ciosos de manter seu poder de julgar, mas é estabelecido pelas próprias obras literárias já existentes, cujas qualidades os leitores especializados podem comparar.

E Coutinho (1968, p. 82), após examinar diferentes orientações críticas, afirma: “à crítica, à verdadeira crítica, – [...] a crítica que procura estabelecer, interpretar e analisar a obra de arte literária, – [...] compete procurar justamente valorar a obra literária através [...] dos elementos específicos da obra de arte.”

Já Fabio A. Durão, no livro introdutório *O que é crítica literária?* (2016, p. 11, grifo do autor), para tratar da necessidade do valor, considera que crítica e interpretação não se confundem, pois a primeira demanda publicidade:

É muito fácil confundir a crítica com a *interpretação* pura e simples e, de fato, a história de uma está intimamente ligada à da outra. A diferença maior reside no fato de que a crítica tende a implicar algum espaço concreto de veiculação e a consequente existência de um público leitor, de uma *esfera pública* [...] É fundamental para a noção de crítica que ela mesma possa ser criticada.

Poderíamos aqui invocar o postulado de Casanova a propósito da indispensabilidade da crítica para que a literatura, de fato, exista. Para Durão (2016, p. 14, grifo do autor), o vínculo “entre crítica e esfera pública” envolve principalmente razão e valor. O crítico não pode guiar-se por outro objeto que a própria crítica,

[...] o que não quer dizer que ela seja neutra. Pelo contrário, o julgamento lhe é inerente e é isso que a afasta da ciência e de

sua ambição de neutralidade. [...] Recusar-se a emitir um valor *já equivale* a defender um valor, a saber, a ausência de valores.

Portanto, a crítica deve julgar e o valor tem a ver com qualidade estética. Mesmo dada a possibilidade de a literatura incluir revista em quadrinho, canção popular, roteiro de cinema, *blog*, ela deve ser “caracterizada por seu valor. [...] é difícil afastar a ideia de que os textos literários que valem a pena possuem um grau de sofisticação linguística, de complexidade representacional, ausente em outras manifestações narrativas.” (DURÃO, 2016, p. 109).

Partimos de posicionamentos que imediatamente vinculam crítica e avaliação e poderíamos mencionar muitos outros estudiosos que salientam a importância do valor na tarefa do crítico. Contudo, embora essa associação tenha – e tem – sido muito comum, há, naturalmente, outros modos de ver essa questão como as proposições barthesianas que fizeram sucesso bem como as dos estudos culturais, que, de certa forma, têm vida longa, o que ficará claro nos itens em que tratamos dessas duas manifestações da crítica literária. Só após a junção dos itens abaixo desenvolvidos relativamente às três inflexões da crítica que escolhemos – a de Barthes, a de Todorov e a dos estudos culturais – nos demos conta de que apenas a segunda defende e, como veremos, com veemência, a presença indispensável da valoração estética da produção literária no trabalho do crítico. No entanto, encontramos equilíbrio entre as duas posições ao considerarmos a de James Wood que adotamos ao tratar de possibilidades da crítica no século XXI.

2. Roland Barthes: a nova crítica ou a crítica estrutural

Um intervalo em que o julgamento estético foi tido como impertinente deu-se, justamente, com o que tomamos como primeira inflexão da crítica no século XX: a que se deve a Barthes. Em “Crítica e verdade” (1970) de 1966, ele defende o que chama de nova crítica que estaria sofrendo grave censura. Para tanto, além de procurar demonstrar o que é a nova crítica, levanta o que considera problemas da velha crítica. O texto em pauta foi provocado sobretudo pelos fortes ataques de Raymond Picard, em *Nouvelle critique*,

nouvelle imposture de 1965, alvo de “requintada ironia” por parte de Barthes, como diz, na “Apresentação”, Perrone-Moisés.

Mas, já em “O que é a crítica” (1970) de 1963, podemos rastrear o que seria desenvolvido em 1966, ou seja, a explicitação da nova crítica. Aí, temos a conhecida definição de crítica como metalinguagem – citada em nosso item “Crítica e literatura” – de que o teórico tira conclusões que podem ser questionadas: “[...] se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir ‘verdades’ mas somente ‘validades’”, ou seja, cabe ao crítico apenas certificar se a linguagem é adequada ao que expressa ou, nas suas palavras,

Pode-se dizer que a tarefa da crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido” [...] mas somente em *ajustar* [...] a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época. (BARTHES, 1970, p. 161, grifo do autor).

Como a linguagem literária não está submetida ao real, mas “ao sistema de signos” que o escritor fixou, a crítica deve “propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; [...] a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar ‘sentido’ ao mundo, mas não ‘um sentido’ [...]” (BARTHES, 1970, p. 162). É estranho supor que cabe à crítica reconstituir regras e elaboração de um sentido que não se procura. Todavia, se, como diz Barthes, a obra possibilita “um deciframento infinito”, isso significa que ela autoriza ou mesmo propõe a busca de sentidos, entendimentos, interpretações.

A afirmação de que o crítico escolhe uma linguagem do seu tempo que tem a ver com “seus prazeres, suas resistências, suas obsessões”, podendo travar-se “o diálogo de duas histórias e duas subjetividades, as do autor e as do crítico.” (BARTHES, 1970, p. 163), autoriza reflexão semelhante: o diálogo só é possível se houver a

tentativa de obter-se a melhor compreensão possível do que quer dizer o texto de criação.

Ao explicitar as características (negativas) da velha crítica, Barthes deixa transparecer as da nova. Assim, tocando num ponto caro ao tema em pauta, a questão do valor, da avaliação, afirma que, justamente por ter a função de julgar, a velha crítica ou a tradicional conformar-se-ia ao interesse do julgador, quando a “verdadeira ‘crítica’ das instituições e das linguagens não consiste em ‘julgá-las’, mas em *distingui-las, separá-las e duplicá-las.*” (BARTHES, 1970, p. 190, grifo do autor).

À velha crítica falta um “modelo metodológico” no que se refere à objetividade; suas regras levam à censura, a proibições a serviço da moral e da estética; reproduzem mutilações referentes à língua pelas instituições, formando a linguagem de uma casta (a da velha crítica) para que se cumpra a clareza; provocam a “*assimbolia*”, que é a dificuldade de “perceber ou manejar símbolos, isto é, a coexistência de sentidos”, impedindo ultrapassar “os usos estreitamente racionais da linguagem”. (BARTHES, 1970, p. 206). Tal crítica não chegou mesmo a “uma técnica da operação literária”, deixando aos escritores a tarefa de “reconhecer que a linguagem é a própria matéria da literatura”, o que eles fizeram, “de Mallarmé a Blanchot” (BARTHES, 1970, p. 205).

Um caminho considerado importante na configuração da nova crítica é “a análise estrutural das obras” que

[...] custa muito mais caro do que se imagina, pois [...] ela só pode ser feita em função de modelos lógicos: [...] a especificidade da literatura só pode ser postulada no interior de uma teoria geral dos signos: para ter o direito de defender uma leitura imanente da obra, é preciso saber o que é a lógica, a história, a psicanálise; em suma, para devolver a obra à literatura, é necessário precisamente sair dela e pedir auxílio a uma outra cultura antropológica. (BARTHES, 1970, p. 204).

E interessante notar que Barthes (1970, p. 214) assevera que a velha crítica não estaria preparada para esse apoio em outras áreas por “defender uma especificidade puramente estética”, mas sua expli-

cação para essa dificuldade estaria no fato de ela querer “proteger na obra um valor absoluto, inatingido por qualquer desses ‘alhores’ indignos que são a história ou os porões da *psique* [...]”. De todo modo, outros estudiosos, como visto, sem tratarem da crítica estrutural, ressaltam a necessidade do apoio em outros campos.

Outro ponto fundamental para a teorização de Barthes, nesse momento, é a ideia de que a língua é plural, o que seria plenamente explicitado pela linguística. Lembrando a insistência de Roman Jakobson na ambiguidade da mensagem poética, o propositor da nova crítica (BARTHES, 1970, p. 214, grifo do autor) diz: “a língua simbólica à qual pertencem as obras literárias é *por estrutura* uma língua plural, cujo código é feito de tal sorte que toda palavra (toda obra) por ele engendrada tem sentidos múltiplos.”

Distinguindo ciência da literatura – cujo objeto é a “pluralidade dos sentidos” da obra – de crítica literária, reserva para esta um “discurso que assume abertamente, às suas custas, a intenção de dar um sentido particular à obra.” (BARTHES, 1970, p. 216). Esse entendimento soa estranho dentro das considerações barthesianas, mesmo com a condição que propõe em seguida: o sentido pode ser atribuído pela “*leitura*” que é imediata e pela crítica, “mediatizada por uma linguagem intermediária que é a escritura do crítico.” Nessa escritura, o que o crítico pode fazer é “‘engendrar’ um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra. [...] A crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos.” (BARTHES, 1970, p. 221).

Além disso, a crítica estaria submetida a determinados constrangimentos. O primeiro deles é “considerar que na obra tudo é significativo”, ou seja, que todas as frases, como numa gramática, devem ser explicadas, encaixadas. E ainda, “estruturalmente, o sentido não nasce por repetição mas por diferença, de modo que um termo raro, desde que seja tomado num sistema de exclusões e de relações, significa tanto quanto um termo frequente [...]” (BARTHES, 1970, p. 222). Certamente, aqui tem-se a ressalva à importância atribuída pela velha crítica à repetição. Note-se também que o teórico destaca o valor do “termo raro” para a elaboração do sentido.

Outro constrangimento é o da lógica simbólica, pois há uma “lógica do significante”, embora ainda não bem conhecida (BARTHES, 1970, p. 223). São as transformações “[...] enunciadas ao mesmo tempo pela psicanálise e pela retórica” – a substituição (metáfora), a omissão (elipse), a condensação (homonímia), o deslocamento (metonímia), a denegação (antífrase). O crítico procuraria encontrar “transformações reguladas, não aleatórias, que têm por objeto cadeias muito extensas [...]” (BARTHES, 1970, p. 224).

O terceiro constrangimento deriva do fato de que o crítico “deve ir sempre no mesmo sentido”, o que não significa um discurso que não considera o objeto, mas parte de “uma subjetividade sistematizada, isto é, *cultivada* (ligada à cultura), submetida a imensos constrangimentos, saídos eles próprios dos símbolos da obra [que] tem mais chance, talvez, de se aproximar do objeto literário do que uma objetividade inculta, cega com relação a ela própria [...]” (BARTHES, 1970, p. 224, grifo do autor).

A crítica desvenda então não “um significado”, mas “cadeias de símbolos, homologias de relações”. Ademais, “A medida do discurso crítico é sua *justeza*.” Assim, o crítico, na própria linguagem, deve tentar reproduzir “as condições simbólicas da obra”, sem negá-las e sem interpretá-las cientificamente, o que seria uma forma de redução (BARTHES, 1970, p. 226-227, grifo do autor).

Outro tópico importante da nova crítica é o relevo da “crítica-escritura”. Perrone-Moisés (1993, p. 53), sabidamente divulgado-ra das ideias de Barthes no Brasil, examina proposições dele sobre essa questão. Partindo da consideração barthesiana da identidade entre crítico e escritor, lembra que, quando “o crítico é um escritor (produtor de um discurso intransitivo), talvez não seja pertinente a manutenção do termo ‘crítico’”. O uso do advérbio “talvez” pela ensaísta indica estar-se num campo não completamente discernível. Tomando as distinções entre “texto legível” e “texto escríptível” e “texto de prazer” e “texto de gozo” procura entender melhor os termos de Barthes. O “legível” “só permite uma representação”; o escríptível “permite uma re-apresentação”. “O primeiro só pode ser lido, o segundo pode ser re-escrito. O primeiro se presta à crítica, o segundo solicita uma outra escritura.” Sendo assim, o escríptível “abole a crítica no sentido tradicional do termo”. O texto que dele

provém não é mais de crítico-escritor, mas de escritor. A crítica se debruça sobre os “textos de prazer” – Flaubert, Proust, Stendhal; contudo, não se pode falar “sobre” o “texto de gozo”, “só se pode falar ‘dentro’ dele, entrar num plágio sem limites”. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 54).

Para a autora, permanece a distinção entre crítica e escritura: “O objetivo da crítica é a explicação e a avaliação de outros textos (atividade transitiva, comunicativa, endoxal); o objetivo do texto é sua própria produção (atividade intransitiva, significativa, paradoxal).” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 54-55). Na crítica, há distanciamento e dependência “de um sistema de valores prévios (referências culturais)”. Quanto à possibilidade de, na crítica-escritura, permanecer a avaliação, Perrone-Moisés afirma que há “brechas” na teoria barthesiana “e é através delas que pretendemos nos insinuar.”, daí resultando sua proposição: “Escrever um *texto* a partir de outro texto é demonstrar o seu valor.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 56, grifo da autora).

De todo modo, com Barthes, a crítica passa a ser uma nova modalidade da literatura, não havendo fronteiras entre elas.

Antes de tratarmos de Todorov que, a nosso ver, é um contraponto a Barthes, mencionemos Genette, em *Bardradac* (2006) – reunião de pensamentos em ordem alfabética –, que, no verbete dedicado à crítica, pergunta-se por que a nova crítica fez tanto barulho e mesmo foi vista com escândalo nos anos sessenta. Para ele, tal crítica seria nova em relação à história literária praticada na “*vieille Sorbonne*”. E, diz ele (GENETTE, 2006, p. 134, tradução nossa), “nada de essencial, ao meu ver, a distingue da crítica extra-universitária de entre as duas guerras, ela mesma herdeira, na virada entre os dois séculos, das revoltas de um Proust contra Sainte Beuve ou de um Péguy contra Lanson.”⁵.

Mas, ao mesmo tempo, o especialista em narratologia dá-nos a dimensão do incremento da nova crítica na França: nos anos sessenta, ela passa a ser reconhecida como um gênero literário e toda

⁵ “[...] rien d’essentiel, à mon sens, ne la distingue de la critique extra-universitaire de l’entre-deux-guerres, elle-même héritière, au tournant de l’entre-deux-siècles, des révoltes d’un Proust contre Sainte Beuve ou d’un Péguy contre Lanson.” (GENETTE, 2006, p. 134).

coletânea de ensaios críticos dessa natureza tinha direito a resenha no rodapé do *Le Monde*. Genette considera abusivo tal acontecimento, pois a novidade não é um mérito em si. A seu ver, a crítica teve um notável percurso por um século e é preciso fazer justiça a outros críticos, ressaltando as características próprias de cada um: Valéry, Charles du Bos, Albert Thibaudet, Jean Prévost e outros mais. Ressalta (GENETTE, 2006) ainda que as primícias da crítica moderna estão em Baudelaire que não tratava apenas de literatura, mas também de pintura e música.

3. Tzvetan Todorov: crítica e valores humanos

Das décadas de 1960-70, passemos para a de 80 para tratar de Todorov em *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem* (2015), publicado na França em 1984. Nas “Explicações liminares”, anuncia que pretende “observar como foi pensada a literatura e a crítica no século XX – e, *ao mesmo tempo*, procurar saber com o que se pareceria um pensamento correto sobre a literatura e sobre a crítica.” Mas, quer também “analisar as grande correntes ideológicas desta época, a maneira como se manifestam por meio da reflexão sobre a literatura – e, *ao mesmo tempo*, procurar saber qual posição ideológica é mais defensável que as outras.” (TODOROV, 2015, p. 8, grifo do autor).

Cabe, inicialmente, esclarecer que, para Todorov, “ideologia” é um “sistema de ideias, de crenças, de valores comuns aos membros de uma sociedade, sem opô-lo à consciência, ou à ciência, ou à verdade etc.” (TODOROV, 2015, p. 13). E adiantar que sua preocupação é com valores e a literatura é um meio de tomar posição em relação aos valores da sociedade: “digamos numa palavra que ela é *ideologia*.” (TODOROV, 2015, p. 145, grifo do autor). E ainda acrescentar que o livro trata “do sentido de algumas obras críticas do século XX e da possibilidade de opor-se ao niilismo, sem deixar de ser ateu.” (TODOROV, 2015, p. 8).

A passagem da procura da verdade exterior ao texto para seu sentido começa, segundo Todorov, com Spinoza, a partir de quem renuncia-se a um saber preconcebido como instrumento para a interpretação. Há, porém, uma “evolução imperceptível”: abdicando-se de um conhecimento anterior para a interpretação do texto, “acaba-se

por declarar não pertinente qualquer questão relacionada à sua verdade.” (TODOROV, 2015, p. 15). Esclareça-se que “verdade”, para o autor (TODOROV, 2015, p. 15-16), não é “uma adequação factual, de qualquer modo impossível de ser estabelecida no caso da Bíblia, mas a verdade humana geral, a justiça e a sabedoria.” Mas, “sem qualquer transcendência comum, cada texto terá seu próprio limite de referência, e a tarefa do crítico será limitada ao esclarecimento de seu sentido, à descrição das formas e do funcionamento textuais, e se distanciará de qualquer julgamento de valor.” Assim chega-se à “encarnação central desse projeto [que] é a crítica estrutural”. Porém, tanto a crítica histórica e filológica quanto a mais recente, de “inspiração niilista”, para a qual tudo é interpretação, acompanham os movimentos ideológicos que, deixando de acreditar “na existência de uma verdade absoluta e comum”, com “o reconhecimento da diversidade e da igualdade dos homens, conduzem ao relativismo e ao individualismo, e, finalmente, ao niilismo.” (TODOROV, 2015, p. 16-17).

O propósito do teórico búlgaro é a busca da verdade, não com intenção de imposição, mas de pensar sobre a literatura do século XX, tendo tal procura como centro de reflexão e, por meio de uma narrativa exemplar, levar o interlocutor à reflexão ou “iniciar uma discussão.” (TODOROV, 2015, p. 9). Escolhe, para tanto, críticos, movimentos ou escritores-críticos para com eles estabelecer um diálogo: formalistas russos, Döblin, Brecht, Sartre, Blanchot, Barthes, Bakhtin, Frye, Ian Watt, Paul Bénichou.

Sua exposição centra-se na mudança operada pela “revolução ‘romântica’”, quando, de acordo com Karl Ph. Moritz, “a hierarquia se encontra substituída pela democracia, a submissão pela igualdade; qualquer criação pode e deve tornar-se objeto de fruição.” (TODOROV, 2015, p.12-13). Assim, com os autores selecionados, busca “elementos de doutrina que coloquem em questão a estética e a ideologia ‘românticas’”, não no sentido do movimento artístico do século XIX, de valorização do irracional e do desejo de encarnar o absoluto, mas de associação com o historicismo e o realismo. Foi no grupo romântico de Iena com os irmãos Schlegel, Novalis, Schelling e outros “que se formularam, com originalidade e força, as principais ideias da estética moderna.” (TODOROV, 2015, p. 18).

O que Todorov propõe, por conseguinte, é a busca da verdade, não para alcançá-la, mas para tê-la como meta, tendo, portanto, como ponto de partida, o historicismo e o realismo centrais na concepção moderna de arte.

Como entre os autores com que dialoga está Barthes, cabe-nos ver como o aprecia. Primeiramente, menciona a dificuldade de falar dele com isenção, dada a relação afetiva que os ligava, o que não o impede de ver no crítico francês princípios que derivam dos românticos: intransitividade e pluralidade de sentidos (TODOROV, 2015). É interessante constatar que o teórico búlgaro toma menor número de páginas para tratar de Barthes do que toma para cuidar, por exemplo, de Sartre ou Blanchot. Afirma que Barthes avança na proposição de Spinoza, ao entender que a tarefa da crítica não é a de decifrar o sentido da obra, mas reconstituir suas regras e constrangimentos de elaboração de sentido, ou seja, cabe à crítica reconstituir o sistema da obra, não a sua mensagem. Mas, considera falaciosa a aproximação feita por ele entre lógica e crítica, pois uma conta com um objeto empírico o que não acontece com a outra (TODOROV, 2015), tendo a crítica que contentar-se em analisar a “validade”, a coerência interna sem referência ao sentido.

Para Todorov, Barthes, de um lado, considera ser a linguagem o modelo da crítica, contudo, se a linguagem, em seu todo, não é verdadeira nem falsa, um enunciado pode ser uma coisa ou outra. De outro lado, recusa que a verdade com que a literatura deve lidar é a “de adequação (Charlus é o conde de Montesquiou) [...] Mas a literatura jamais aspirou a esse tipo de verdade [...]”. “Barthes combina, portanto, um historicismo radical (nenhuma verdade geral, apenas ideologias pontuais) com um desinteresse pela história [...]” (TODOROV, 2015, p. 102), valendo apenas o presente. A par do relativismo, há, claramente, a reivindicação do individualismo.

O autor de *Teorias do símbolo* (TODOROV, 2015, p. 103), explicitamente afirma que não se deve dar muita importância às ideias de Barthes, dado que ele muda de posição e de ideias com frequência: “preocupa-se em encontrar, para cada ideia, a melhor formulação, o que, no entanto, não o leva a assumi-la.” O que acaba valendo para ele é o aspecto “ficcional ou poético da crítica”, considerando-se mesmo um romancista quando escreve crítica.

As considerações de Todorov (2015, p.105-106, grifo do autor) a Barthes explicitam também a adesão do primeiro à verdade e indicam o que é, para ele, a interpretação:

Não partilho a atitude de Barthes com relação à verdade: a literatura já tem uma relação com a verdade, e a crítica mais de uma. No entanto, aprovo a ideia de que o resultado da atividade crítica é um *livro*, e que esse fato é essencial [...] o trabalho de interpretação, mesmo derivando do conhecimento, não se reduz, como fazem a observação ou a formulação de leis gerais, ao puro enunciado de um estado de fato. A interpretação é a (re)construção de uma totalidade singular; quer se trate de um livro de história, ou de etnologia, ou de crítica literária [...] essa construção integra a própria afirmação que emitimos acerca do objeto analisado.

Numa espécie de contraposição a Barthes, entre os autores estudados por Todorov (2015, p. 111), é fundamental destacar M. Bakhtin pelo modo como é considerado – “uma das figuras mais fascinantes e mais enigmáticas da cultura europeia da metade do século XX.” –, fazendo mesmo uma retrospectiva de sua produção, acompanhando as mudanças, os avanços – e, em especial, propondo, no final do livro, a crítica dialógica calcada nas proposições do teórico russo. Cabe lembrar que o interesse de Todorov por ele, já se manifestara: em 1981, publicou *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*.

Depois de algumas modificações em seu modo de ver e, sobretudo, do contato irrevogável com a obra de Dostoiévski, o estudioso russo conclui que o mais importante são as relações entre literatura e cultura: “a obra é, antes de tudo, heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros: cruzamento e lugar de encontro [...]” (TODOROV, 2015, p. 136). É quando Bakhtin “anuncia (mais do que pratica) uma nova forma que mereceria receber o nome de *crítica dialógica*.” (TODOROV, 2015, p. 137, grifo do autor). O discurso do outro é considerado de modo a ter-se a possibilidade de “questionar novamente sobre a verdade”, que não é “dada de antemão: ela é um horizonte último e uma ideia reguladora.” (TODOROV, 2015, p. 137-138). A verdade existe,

mas não a possuímos e a literatura e a crítica aproximam-se no que diz respeito a ela porque ambas a procuram sem haver privilégios de uma sobre a outra.

O capítulo final – intitulado “Uma crítica dialógica?” – a despeito da interrogação, não deixa dúvida sobre o que deve ser a crítica para o ensaísta búlgaro. Negando a corrente imanentista, que “olha com a mesma benevolência Bossuet e Sade”, e a dogmática, que não permite que o outro se manifeste (TODOROV, 2015, p.242), assegura que a crítica é diálogo, “encontro de duas vozes, a do autor e a do crítico, sem que nenhuma tenha predomínio sobre a outra. [...] A crítica dialógica fala não das obras, mas para as obras – ou antes: com as obras [...]” (TODOROV, 2015, p. 243-244). O autor é um interlocutor com quem valores humanos são discutidos. Há, todavia, nessa interlocução, uma assimetria: “o texto do escritor é fechado, enquanto o do crítico pode continuar indefinidamente” e a voz do interlocutor deve ser ouvida “lealmente”.

Além disso, é preciso integrar a passagem “a contextos cada vez mais amplos; primeiro o da obra, depois o do escritor, o da época, o da tradição literária [...]”. Tais integrações “se inserem uma na outra [...] se completam.” (TODOROV, 2015, p. 244); ainda que o crítico tenha que escolher, isso não o leva a uma seleção exclusiva. Assim, “as insuficiências do estruturalismo podem ser compensadas pelo conhecimento do especialista em ideologias, e inversamente.” O fundamental é que haja reflexão e julgamento. Não cabe apenas perguntar ao texto com Spinoza “‘o que ele diz’, mas também ‘ele tem razão?’” (TODOROV, 2015, p. 245). É assim que, ao adotar a busca da verdade, o crítico pratica a crítica dialógica.

Para mudar a crítica, diz o autor de *Simbolismo e interpretação*, é preciso modificar também a noção de literatura, lembrando que ela “concerne à existência humana, é um discurso orientado para a verdade e a moral” (TODOROV, 2015, p. 247), o que não significa que ela seja unicamente espaço para ideias a serem aprovadas ou negadas. A literatura não é “algo uno”: “é um jogo formal de seus elementos e, ao mesmo tempo, instância ideológica [...] não é apenas busca da verdade, mas ela é também isso.” (TODOROV, 2015, p. 248, grifo do autor). Do mesmo modo, não é fato que a literatura fala do mundo e a crítica, de livros. Ambas tratam de obras anteriores e a

crítica cuida também da vida se se considerar que a tarefa do crítico é a busca da verdade e dos valores.

No dialogismo, há mesmo críticos que discutem com os escritores e a única impossibilidade para o diálogo é a convergência total de opiniões entre o escritor e o crítico. Além disso, a publicação do ponto de vista do crítico permite que o leitor possa com ele dialogar.

4. Estudos culturais: ampliação do cânone, eliminação do valor

Como a terceira inflexão é a dos estudos culturais, temos que dar um salto no que se refere ao espaço, pois ela não diz respeito ao universo francês – tais estudos não são mencionados, por exemplo, no livro de Maurel de 2016 – e, como anunciado, não há um autor em que se possa projetar a nova proposta. Tal tipo de crítica, tendo se iniciado na Inglaterra, tem seu auge nos Estados Unidos e na América Latina.

Ribeiro e Ramalho (1999), em “Dos estudos literários aos estudos culturais?”, consideram que, em fins de 1960, o questionamento da importância das humanidades levou ao “impulso crítico” em vários campos como a alavancagem da teoria na França com Barthes e na Alemanha com a Escola de Frankfurt. Segue-se o momento em que a sociologia teve papel destacado, cedendo espaço, nos anos oitenta e sobretudo nos noventa, para os estudos culturais.

Como se sabe, a origem dos estudos culturais foram proposições de Raymond Williams e E. P. Thompson desenvolvidas na Universidade de Birmingham na Inglaterra, com a fundação, em 1963-64, do *Centre for Contemporary Cultural Studies* por Richard Hoggart e Stuart Hall. Nesse momento e local,

[...] de decidida inspiração marxista – se bem que numa perspectiva muito crítica, em que sobressai a marca gramsciana (Hall, 1992:279-282), afirma-se um modelo que não estava longe dos postulados da Escola de Frankfurt, nomeadamente na crítica [...] aos efeitos dissolventes da cultura de massas sobre a tradição de uma cultura operária de classe. (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 67).

O contexto histórico inglês está na base de tais estudos que “ressaltaram os nexos existentes entre a investigação e as formações sociais onde aquela se desenvolve [...]” (ESCOTEGUY, 1999, p. 136). A proposição inicial desse movimento é vista por alguns “como mais política do que analítica”, vinculada ao marxismo, à *New Left*, a alguns movimentos sociais e certas publicações. No período pós-68, os estudos culturais constituíram um posicionamento teórico e político de esquerda (ESCOTEGUY, 1999, p.141-142). Na década de 1970 e início da de 1980, teria havido uma etapa de consolidação e, posteriormente (ESCOTEGUY, 1999), a de internacionalização. Na verdade, a internacionalização é restrita a alguns espaços como Estados Unidos, Canadá, América Latina, Coreia do Sul, Taiwan, mas, de todo modo, houve forte expansão nos anos 1990 (MATTELART; NEVEU, 2006, p.131). Todavia, tal disseminação teria sido acompanhada pela despolitização dos investigadores, se se tem em mente a origem do movimento na Inglaterra vinculada a “movimentos sociais e [a]o meio popular”.

Ribeiro e Ramalho (1999, p. 67) destacam a ironia estabelecida pelo fato de o desenvolvimento dos estudos culturais – iniciados com “os efeitos dissolventes da cultura de massas sobre a tradição de uma cultura operária de classe” – levar

[...] a suspender toda a noção de valor e a privilegiar justamente como objeto não apenas as práticas culturais abrangidas pelo conceito de “cultura de massas”, mas também, virtualmente, tudo o que, de longe ou de perto, possa ser associado a um conceito de “cultura” infinitamente elástico.

Além disso, a sequência do percurso não foi harmônica, aliás, longe disso. Em 1990, já se falava em crise do movimento. A dificuldade proveio e provém tanto da diversidade de objetos e métodos quanto da amplitude do campo pela quase impossibilidade de definição do conceito de cultura, âmbito em quem essa direção de estudos está enraizada. Para R. Williams (*apud* RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 68), “‘cultura’ é uma das duas ou três mais complicadas palavras da língua inglesa”. Certamente, diríamos nós, não apenas da língua inglesa. A complicação, no entanto, para alguns dos pratican-

tes dos estudos culturais, é justamente condição para evitar que eles cedam à tentativa de se transformarem em crítica da cultura, estudo de método, cânone etc.

Para Grossberg e outros, na menção de Ribeiro e Ramalho (1999, p. 69),

[...] os estudos culturais são um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, por vezes, contradisciplinar que opera na tensão entre a tendência para adoptar uma concepção da cultura ampla, antropológica, e outra concepção mais estreitamente humanista. [...] Os estudos culturais, dedicam-se, assim, ao estudo de toda a panóplia das artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade.

Trata-se, portanto, de universo vastíssimo, mas, de algum modo, retorna-se ao interesse pela história e pela sociedade. O privilégio ocupado no início “pelo conceito de classe e pela perspectiva de classe do movimento operário”, passa a “outros ‘Outros’, marginalizados pela política e pela cultura: a mulher, o negro, o homossexual, as minorias étnicas, as minorias em geral.” (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 70). Certamente tal processo pode “corresponder à necessidade estratégica da conquista de visibilidade por parte dos grupos sociais ou grupos étnicos marginalizados.” (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 70-71).

Porém, cabe a ressalva:

A essencial indiferença à questão do valor que, em vários aspectos, aproxima o campo dos estudos culturais de uma sociologia da cultura pós-moderna em que o alargamento sem limites do âmbito da análise vai de par com o tendencial esgotamento num fenomenologismo descritivista, arrasta consigo a perda da dimensão crítica. (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 71).

De acordo com os articulistas portugueses, os estudos culturais trouxeram “mais do que efeitos benéficos desestabilizadores”, levando à crítica do conceito ontológico de literatura, do cânone limitador e propondo a ampliação da análise para práticas cultu-

rais derivadas da cultura de massas, para a transdisciplinaridade. O que se pode questionar, com esses mesmos estudiosos (RIBEIRO; RAMALHO, 1999, p. 72-73), é a ideia de que esse tipo de orientação tenha passado a ser a finalidade dos estudos literários.

Também para Alcir Pécora (2016), os estudos culturais constituem uma nova inflexão da crítica dos anos 1960 aos nossos dias. Lembra que determinados movimentos têm valor no dimensionamento dos direitos civis e, entre brasileiros e outros povos, os valores da literatura estavam implicados no processo histórico da constituição do Estado, no nacionalismo.

Com os estudos culturais, como a literatura era – e é – vista por alguns como espaço de exclusão, o cânone foi reformado em prol de escritores negros, mulheres, *gays*, “sugeridos para ocupar o seu lugar por direito no cânone, que sofre então uma espécie de expansão [...] com base no argumento da diversidade de perspectivas considerada mais representativa e democrática.” (PÉCORA, 2015, p. 215).

Pécora (2015, p. 217, grifo do autor) diz ainda:

A literatura passava a importar como lugar de defesa de identidades de grupos, especialmente aqueles com menos direitos assegurados no âmbito da sociedade de orientação democrática. [...] a literatura inteira foi repensada como *testemunho*, quer dizer, como depoimento pessoal, mas também social, que contribuiu para a expressão de um sofrimento, de uma experiência traumática, e para a sua assimilação adequada de modo a reequilibrar de maneira mais justa a sociedade a que diz respeito.

O valor estético não é mais considerado e “o trauma desde certo momento, acabou por ser paradoxalmente uma última esperança de critério universalizante para a literatura [...]” (PÉCORA, 2015, p. 218). Uma consequência contundente desse processo é o fato de que a ideia apologética da arte, como lugar de isenção idealista face aos malefícios da história, aparece agora

[...] como domínio tão passível de mazelas como qualquer outra prática social. Antes, criticavam-se obras particulares, mas não se pensava mal da arte em geral. Agora é quase o contrário: a crítica

de obras é cada vez mais rala e concessiva; a crítica da arte, como ideia, tem sido implacável. (PÉCORA, 2015, p. 220-221).

A conclusão é que “a crítica literária ou o esforço de estabelecer critérios de valor para as formas de arte, tornou-se irrelevante e destituída de autoridade – intelectual, social, moral até.” (PÉCORA, 2015, p. 232).

Considerações finais: apontamentos sobre a crítica no século XXI

Para iniciar um brevíssimo balanço do que seria possível dizer sobre a crítica do século passado, tomemos Maurel que, em 2016, tratando da França em primeiro lugar, afirma que o XIX e o XX foram os séculos da crítica, produzindo vários sistemas, promovendo grandes paixões, acompanhando valores da sociedade, aumentando a compreensão da arte. De acordo com ela, Serge Doubrovsky considera que, nos anos 1960, o interesse pela crítica, entre os franceses, suplantou aquele pela poesia e a literatura. Entre outros, Charles Mauron e Roman Jakobson asseguraram a confiança na ciência da literatura e no seu progresso, havendo também uma defesa “lúcida” da pluralidade na crítica, que permite reunir métodos antigos e modernos, e das possibilidades da escritura contra “as arrogâncias científicas”. Em 1964, Barthes, em “*Littérature et signification*”, fala da “coexistência pacífica das linguagens críticas”. Pouco depois, o mesmo Doubrovsky declarava que, se se deseja obter uma compreensão global da obra literária, é necessário juntar perspectivas e disciplinas (MAUREL, 2016, p. 130).

Barthes propõe ainda que a crítica plural deve modular sua linguagem conforme a obra a ser comentada, ou seja, a obra propõe a linguagem crítica a ser utilizada. Além disso, para Starobinski, a crítica precisa ter a marca de uma pessoa, fazer-se ela também uma obra e correr os riscos dela advindos (MAUREL, 2016).

De todo modo, atualmente, não haveria mais grandes combates, pois o entusiasmo pela polêmica deu lugar, para alguns, a um ceticismo desencantado e, para outros, à conciliação de diferentes métodos críticos. Além disso, o ardor da teoria é substituído pelo

desejo de escritura. Maurel exemplifica: Todorov publicou *Nous et les autres* em 1989, reunindo experiência vivida no exílio e reflexão sobre textos; Doubrovsky, a partir de 1969, publica autoficções; é de Kristeva uma narrativa de 1990, *Les Samourais* e Barthes não chegou a escrever um romance, o que desejava fazer desde 1987.

Ainda no século XXI, mas mudando para outro espaço, centremo-nos em um escritor que, como tantos outros, é também crítico, cujas proposições podem não ser apenas dele, mas constituir uma tendência crítica que acompanharia a narrativa literária, há algum tempo, centrada, ao mesmo tempo, na ficção e na vida ou na memória do escritor: a autoficção. O livro de James Wood (2017), inglês que vive nos Estados Unidos, cujo título traz já uma indicação de sua posição – *A coisa mais próxima da vida* –, é apresentado por Roberto Taddei, na orelha, como “ensaios que oscilam entre a memória e a crítica literária”. A nosso ver, há nele também uma teorização da natureza do romance, mas, o que interessa no momento, é o fato de Wood traçar apreciações de obras literárias, vinculando-as à própria vida, à sua trajetória pessoal e sugerindo que a crítica deve ser muito mais ampla do que a dimensão considerada pela academia. Para ele, os escritores são “críticos silenciosos”, “têm uma língua opinativa. Avaliar não é só natural e instintivo [...] quando avaliamos somos [...] naturalmente interessados no [...] *êxito estético*: para criar alguma coisa bem sucedida é preciso tomar conhecimento das criações bem-sucedidas ou não tão bem-sucedidas de outras pessoas.” (WOOD, 2017, p. 75, grifo do autor). As “guerras da teoria” terminaram “num impasse produtivo”, pois as obras canônicas não perderam espaço, o cânone foi expandido e os críticos ganharam com a desconstrução e o pós-estruturalismo (WOOD, 2017, p. 76). O autor valoriza a “*crítica de escritor*” – oposta à acadêmica, “usurpadora institucional atrasada” – que “não tem medo de fazer uso do que quer que venha à mente ou que esteja à mão. A crítica, afinal, é extremamente pragmática.” (WOOD, 2017, p. 78).

A ideia de valor, a necessidade de avaliação são mantidas, porém, não se trata mais de uma direção política ou ética, mas de uma inclinação à simplicidade, à “redescrição apaixonada”, dado que “a crítica significa, em parte, contar uma história que estamos lendo” (WOOD, 2017, p. 82), uma espécie de “reenunção”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CASANOVA, P. Littérature secondaire et consécration: le rôle da Paris. *In*: ZINK, M. **L'oeuvre et son ombre**: que peut la littérature secondaire?. Paris: Éd. de Fallois, 2002. p. 93-106.
- COUTINHO, A. A crítica. *In*: COUTINHO, A. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968. p. 63-87.
- DURÃO, F. A. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin; Parábola, 2016.
- ESCOSTEGUY, A. Estudos culturais: uma introdução. *In*: SILVA, T. T. da. (org.). **O que é, afinal, estudos culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 133-165.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GENETTE, G. **Bardradac**. Paris: Seuil, 2006.
- IMBERT, E. A. **A crítica literária, seus métodos e problemas**. Tradução Eugénia Maria Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1986.
- MATTELART, A.; NEVEU, É. **Introdução aos estudos culturais**. 2.ed. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2006.
- MAUREL, A. **La critique**. Paris: Hachette, 2016. (Coll. Contours Littéraires).
- PÉCORA, A. A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada. **Biblos**: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 1, série 3, p. 203-235, 2015.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto. Crítica. Escritura**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Falência da crítica**: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RIBEIRO, A. S.; RAMALHO, M. I. Dos estudos literários aos estudos culturais? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 52-53, p. 61-83, nov./fev. 1999.

SOUZA, R. A. de. **Teoria da literatura**: trajetória, fundamentos, problemas. São Paulo: É Realizações, 2018. (Biblioteca Humanidades).

TODOROV, T. **Crítica da crítica**: um romance de aprendizagem. Tradução Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015.

WOOD, J. **A coisa mais próxima da vida**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP, 2017.

ZINK, M. Sommes nous lisibles? Fallait-il en faire un colloque? *In*: ZINK, M. (org.). **L'oeuvre et son ombre**: que peut la littérature secondaire? Paris: Ed. de Fallois, 2002. p.11-18.

UM JOGO INTRANQUILO E INCONCLUSO: CRÍTICA, CULTURA, POESIA E RESISTÊNCIA¹

Antônio Donizeti PIRES

O macrocosmo: crítica, cultura e resistência

Plataforma reflexiva e analítica fundamental, no pensamento crítico-teórico de Alfredo Bosi, o conceito de “resistência”, segundo o autor em “Narrativa e resistência”, “[...] é originariamente ético, e não estético.” (BOSI, 2002, p.118)². Em seguida, o crítico esclarece:

¹ Trabalho inédito, parcialmente apresentado como palestra aos alunos do PPG em Letras e Linguística da UFG (Goiânia, 18 de março de 2019), e na mesa-redonda “Poesia, resistência e tempo presente”, no âmbito da XIX Semana de Letras “O ato crítico: Literatura em tempos de crise (Homenagem a Antonio Candido)”, realizada na FCL – UNESP/Araraquara, nos dias 22 a 26 de outubro de 2018.

² “Narrativa e resistência” é o texto-base da conferência proferida por Alfredo Bosi na FCL – UNESP/Araraquara, em maio de 1995, no âmbito do “Colóquio Narrar e Resistir”, promovido pelo PPG em Estudos Literários e organizado por Maria Célia de Moraes Leonel, Ude Baldan e Sylvia Telarolli. Publicado originalmente no n.10 da revista *Itinerários* (BOSI, 1996a), do referido Programa, o ensaio foi depois aproveitado por Bosi em seu livro *Literatura e resistência* (2002).

O termo Resistência e suas aproximações com os termos ‘cultura’, ‘arte’, ‘narrativa’ foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. (BOSI, 2002, p.125, aspas do autor).

Em palavras do crítico, aquele “Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas.” (BOSI, 2002, p.125). No caso do Brasil, Bosi ressalta, em entrevista concedida à *Revista ADUSP* de dezembro de 2015, que a “[...] ideia de *literatura como resistência* foi amadurecendo para mim desde principalmente os anos da Ditadura Militar” (BOSI, 2015, p.8, grifo do autor). Grifados os dois momentos históricos em que a resistência ganha força no pensamento e na ação de artistas e intelectuais (a época da Segunda Guerra Mundial, na Europa, e a Ditadura Militar, no Brasil), fica patente na visão de Bosi a atitude ético-política da resistência e, por isso, a necessidade de se pensar a poesia lírica, por exemplo, não apenas como “expressão da subjetividade” e como construto feito de ritmo e imagem, mas como força resistente à(s) ideologia(s) dominante(s), seja esta político-partidária, religiosa, comportamental, de um estrato social sobre outro, dos meios de comunicação de massa, ou aquela do consumismo apelativo e sua parafernália publicitária espetacular. Assim sendo, ganha relevo a complementação que o autor apõe à sua definição de resistência: “O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*.” (BOSI, 2002, p.118, grifo do autor). No mesmo ensaio (lido, conforme já apontado, no Colóquio araraquarense de 1995), Bosi procura estudar, dentro do tema do evento, o sentido complementar de narrativa e resistência, ou seja: a) quando esta se dá como tema no romance; b) quando a resistência “[...] se dá como processo inerente à escrita.” (BOSI, 2002, p.120), cuja “tensão interna” ressalta, porque imanentes, aquelas “[...] categorias formadoras do texto narrativo, como o

ponto de vista e a estilização da linguagem.” (BOSI, 2002, p.129, grifo do autor)³.

Antes de observarmos como essa “tensão interna” se processa na poesia lírica, vejamos uma questão importante a conectar o pensamento de Antonio Candido e Alfredo Bosi, ou seja, a valorização que ambos empreendem da literatura como processo humanizador. Bosi, na entrevista aludida, afirma: “A literatura tem uma função muito rica, humanizadora, e dá uma grande abertura para qualquer tipo de profissional [...]” (BOSI, 2015, p.10), embora sua presença tenha sido cada vez mais diminuída na formação escolar e humanística dos alunos, na escola corrente. Já Antonio Candido, em pelo menos dois textos memoráveis, “A literatura e a formação do homem” e o arqui-conhecido “O direito à literatura”, ressalta os mecanismos do processo de humanização. No primeiro (conferência lida em 1972, na reunião anual da SBPC), Candido começa dizendo que apresentará “[...] algumas variações sobre a função humanizadora da literatura, isto é, sobre a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem.” (CANDIDO, 2002, p.77). Reportando-se a aspectos como a função psicológica, a função pedagógica, a função de conhecimento e a função social da literatura – e sempre articulando o dentro do texto e o contexto, isto é, “a noção de estrutura e a de função” (CANDIDO, 2002, p.79) –, o crítico aduz que a literatura “[...] não *corrompe* nem *edifica*; [...] mas, trazendo livremente

³ Ao contrário do postulado por Bosi e Adorno, que ligam intrinsecamente “conteúdo e forma”, percebe-se que o realce dado à **resistência nos Estudos Culturais** de matriz anglo-americana, é de cariz mais conteudístico. Pois, segundo Ana Carolina Escosteguy, em “Estudos Culturais: uma introdução” (escudada em Stuart Hall), tais Estudos, ao aliarem a investigação social e a análise literária (embora compreendendo os produtos literários mais como documentos ou arquivos, e não propriamente como objetos estéticos autônomos, numa perspectiva contrária à de Bosi e Adorno), incentivaram “[...] o desenvolvimento de estudos etnográficos, as análises dos meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas.” (ESCOSTEGUY, 1999, p.141). Como se sabe, em anos mais recentes os Estudos Culturais têm se pautado por questões ético-políticas mais pontuais de identidades, subjetividades ou sexualidades (os estudos feministas, os estudos sobre as masculinidades, os estudos de gênero, os estudos de etnia, a micro história etc.), e ainda que se valham da literatura, estariam aquém dos altos anseios éticos e estéticos de Alfredo Bosi no que concerne à figura da literatura-resistência.

em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2002, p.85, grifo do autor).

Candido, no texto “O direito à literatura” (datado de 1988), coloca-o em diálogo com o anterior, inclusive reconhecendo a complexidade da natureza da literatura, que explicaria seu “[...] papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório).” (CANDIDO, 1995, p.244). Isto o leva a reconhecer a face tríplice da literatura, que é, em primeiro lugar, “[...] uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado [...]” (CANDIDO, 1995, p.244) – e tal objeto construído, em si e por si mesmo, é de grande poder humanizador, “*enquanto construção*” (CANDIDO, 1995, p.245, grifo do autor). O segundo aspecto da literatura é ser ela “[...] uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos” (CANDIDO, 1995, p.244). Em terceiro lugar, a literatura “[...] é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.” (CANDIDO, 1995, p.244).

Na sequência, o crítico coloca o direito à literatura entre os bens considerados **incompressíveis**, ou seja, aqueles (como a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde...) que “[...] não apenas asseguram sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (CANDIDO, 1995, p.241) – a exemplo daqueles direitos inalienáveis como o amparo da justiça, a liberdade individual, a resistência à opressão, o direito à crença e à opinião e, claro, o direito à arte e à literatura. Isto posto, Candido logo oferece o seu conceito de humanização:

Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) como um processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p.249, grifo do autor).

Demorei-me na exposição dos pressupostos acima porque condizem, em larga medida, com o pensamento de Alfredo Bosi no tocante à concepção da literatura enquanto objeto construído e, evidentemente, no tocante à resistência, uma vez que esta deve ser sempre mobilizada para assegurar os bens e direitos incompressíveis com que se nutre um ser humano, enquanto indivíduo e enquanto ser social. Com base nos mesmos pressupostos, inclusive, podemos avançar um pouco mais na questão da resistência, considerando que esta, no pensamento crítico-teórico de Alfredo Bosi, comporta um sentido mais geral e um sentido mais restrito, particularizado⁴. Se este se aplica à poesia lírica, por exemplo, conforme veremos a seguir, é preciso refletir acerca do caráter geral mais assertivo do primeiro, segundo se tem em alguns estudos seminais do crítico paulistano. Vejamos, primeiramente, o breve “Plural, mas não caótico”, que abre *Cultura brasileira: temas e situações*, livro organizado por Bosi em torno dos aspectos plurais e heterogêneos da cultura brasileira. No ensaio, o crítico discorre sobre o caráter algo pernicioso da cultura de massa, que tem a seu favor os meios massivos de comunicação direta e imediata e vive de um aparato industrial também acelerado, de produção cultural seriada. Perguntando-se que outro tipo de cultura seria “[...] capaz de resistir às baterias da civilização de massa [...]” (BOSI, 2008, p.10), o crítico responde por uma via de mão dupla, enfatizando a cultura popular, oral, e a cultura erudita:

Ou se trata da cultura das classes pobres, iletradas, que vivem abaixo do limiar da escrita, ou se trata da cultura erudita, conquistada, via de regra, pela escolaridade média e superior. Embora tanto uma como a outra estejam rodeadas e permeadas pelos meios maciços de comunicação, ambas guardam certa capacidade de resistência, intencional ou não. **Resistência pressupõe, aqui, diferença: história interna específica; ritmo próprio; modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo.** (BOSI, 2008, p.10, grifo nosso).

⁴ Por isso, a divisão deste ensaio em duas partes: a primeira, “O macrocosmo: crítica, cultura e resistência”, é complementada pela segunda, “O microcosmo: crítica, poesia e resistência”.

Em contraponto ao tempo e ao ritmo acelerados da cultura massiva, Bosi ressalta o ritmo cíclico e o enraizamento grupal da cultura popular, nutrida pelo “[...] retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor.” (BOSI, 2008, p.11), enquanto a cultura letrada, mais universalizante e vinculada pela autonomia, pelo tempo histórico e linear e pela autoconsciência, teria sempre a possibilidade “[...] de avaliar a si mesma [...]” (BOSI, 2008, p.14), de ser autocrítica. Em suma, “A cultura ‘superior’ conserva-se enquanto *forma mentis*, mas supera os seus conteúdos já datados. O seu ritmo supõe o movimento da consciência histórica.” (BOSI, 2008, p.14, aspas e grifo do autor).

Esse mapeamento da cultura brasileira plural, mas não caótica, torna-se mais claro e aprofundado em “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, ensaio de fechamento do livro *Dialética da colonização*. No texto, Bosi insiste no caráter multicultural da civilização brasileira e vai rastreando e confrontando os vários modos de relação, correlação e intersecção, histórica e socialmente configurados, das três modalidades básicas de cultura: a popular, a letrada e a de massa. A estas, Bosi acrescenta o que chama de “cultura criadora individual”, ou seja, a “cultura artística” produzida pelos diversos escritores e artistas brasileiros, a qual serve ao crítico para enfatizar mais um modo específico de correlação desta com os três modos básicos da cultura: por exemplo, tratando de Mário de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos (aos quais se pode acrescentar Ariano Suassuna), o crítico afirma que as obras-primas desses autores “[...] nunca poderiam ter-se produzido sem que [...] [eles] tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular.” (BOSI, 1999, p.343).

Mas é no “*Post-scriptum* 1992”, aposto ao texto, que Bosi encarece a necessidade de resistência à liquefação globalmente generalizada e ao pensamento mais contemporâneo, dito pós-moderno (termo que ele não abona e não endossa). Segundo o autor, “A resistência prossegue apesar dos altos e baixos conjunturais. Meio ambiente, Direitos Humanos, Democracia como valor substantivo, Desarmamento, Renda Mínima universalizada...” (BOSI, 1999, p.360). Mais à frente, acresce: “A cultura de resistência se vê a si mes-

ma como reação não reacionária.” (BOSI, 1999, p.360). Aforismo ao qual poderíamos somar vários outros, entre os quais:

A cultura de resistência é democrática [...]; é ecológica [...]; é distributivista

[...]

oposta à dissipação *plus*-moderna, a cultura de resistência vê a sociedade dos homens plenamente humanizados como um valor a atingir

[...]

também faz parte da cultura de resistência o resgate da lembrança [a memória, pessoal e/ou coletiva] que alimenta o sentimento do tempo e o desejo de sobreviver. (BOSI, 1999, p.365-366, grifo do autor).

Crete, pois, que a cultura de resistência “[...] ainda não [foi] vencida pelas forças da desintegração [...]” (BOSI, 1999, p.383), Bosi prossegue seu apostolado, por exemplo, no ensaio “Os estudos literários na Era dos Extremos”, que foi publicado primeiro em 1999 (em volume de homenagem a Antonio Candido, organizado por Flávio Aguiar); depois no primeiro número da extinta revista *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea* (novembro de 2001); e finalmente no volume *Literatura e resistência* (2002). No texto, Bosi detecta dois extremos na produção literária contemporânea: de um lado, o que chama a “[...] prática hiper mimética do texto [...]” (BOSI, 2001, p.172), calcada no brutalismo, no conteudismo e na segmentação temática proposta pela indústria e pelo mercado editorial; de outro, o que considera “[...] o polo da literatura hipermediadora [...]” (BOSI, 2001, p.173, grifo do autor), abonado pela Academia e assim conceituado por ele: “[...] é o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes. Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes.” (BOSI, 2001, p.173). Nesse quadro de polaridades, a palavra de ordem: “Resistir é preciso”, principalmente através da “consciência mediadora”, crítica e autocrítica, de resgate tanto da memória coletiva, quanto da memória pessoal: “Não nos cabe

senão compreender resistindo e resistir compreendendo. Em face da máquina especular e espetacular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, é preciso exercer a mediação da memória.” (BOSI, 2001, p.175), com o fito de “[...] reviver as formas libertadoras e contraditórias da modernidade, de que ainda somos feitos [...]” (BOSI, 2001, p.175). Formas estas presentes na estrutura profunda das obras de um Machado de Assis, um Guimarães Rosa, um Mário de Andrade, um Drummond (e tantos outros citados por Bosi, como Cruz e Sousa, Raul Pompéia, Lima Barreto, Graciliano Ramos...), ou seja, nomes “[...] que representaram aquela tensão profunda entre a criação e a tradição, sem a qual o imediato é sempre violento.” (BOSI, 2001, p.175).

As várias transcrições, comentadas, validam a ideia de Alfredo Bosi em termos de uma cultura de resistência feita em nível macro-cósmico, de alcance social, histórico, político e contra-ideológico. Porém, antes de enfocarmos os aspectos microcósmicos da “poesia resistência”, conforme o crítico, destaquemos o importante estudo da filósofa Marilena Chauí, *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, o qual irriga profusamente o pensamento de Alfredo Bosi. Na introdução do livro (cuja primeira edição é de 1986), a estudiosa começa por elucidar os conceitos de “Cultura” e “Cultura popular”, sempre se perguntando se a dificuldade conceitual desta advém de ser “[...] a cultura *do* povo ou a cultura *para* o povo?” (CHAUÍ, 1994, p.9-10, grifo da autora). Colocando-se claramente ao lado da cultura popular (aquela feita pelo povo, a despeito de todas as suas carências e a despeito de estar espremida entre as chamadas “cultura letrada” e “cultura de massa”), Chauí lembra que os termos com que a classe dominante e o poder oficial qualificam a “cultura popular” evidenciam bem o tom depreciativo que a envolve, pois “[...] ‘popular’ costuma designar o regional, o tradicional e o folclore.” (CHAUÍ, 1994, p.10, aspas da autora).

Na sequência, a filósofa preocupa-se em clarificar outros conceitos operantes, como “Civilização”, “História”, “Povo”, “Plebe”, “Elite”, “Massa”, “Sociedade de massa”, “Cultura de massa”, “Comunicação de massa”, “Nacional-popular”, “Hegemonia e contra-hegemonia”, entre outros, sempre em busca do caráter formativo antitético da cultura popular, sob a Ilustração e o Romantismo.

Pois aquela, calcada no racionalismo, no utilitarismo e nas noções de progresso e futuro, esteve mais preocupada com o papel do “povo na política” (CHAUÍ, 1994, p.14) – educado e doutrinado pela(s) elite(s), evidentemente –, enquanto o Romantismo propiciou o assomo do “popular na cultura” (CHAUÍ, 1994, p.14), pois seus adeptos esperavam “[...] que a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, simplicidade e pureza populares quebr[asse] o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social.” (CHAUÍ, 1994, p.17). A busca (e/ou a recolha e o estudo) de uma “poesia originária”, de “lendas e narrativas originárias” (os irmãos Grimm, por exemplo), de uma “língua originária” ou de um “direito originário” estiveram na base, pois, do idealismo romântico, que acabou por delinear

[...] os traços principais do que se tornou a Cultura Popular: **primitivismo** (isto é, a ideia de que a cultura popular é retomada de preservação de tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas), **comunitarismo** (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é a manifestação espontânea da Natureza e do Espírito do Povo) e **purismo** (isto é, o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana – na Europa, são os camponeses [...]; na América Latina, são os índios, ‘raízes de América’). Compreende-se, então, por que o Romantismo será fonte inesgotável dos populismos. (CHAUÍ, 1994, p.19-20, aspas da autora, grifo nosso).

Seja como for, “O povo romântico – sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição [...]” (CHAUÍ, 1994, p.19) propiciou ao Romantismo uma tripla resposta a seu momento histórico e político-social: **estética** (contra o Classicismo), **intelectual** (contra a Ilustração) e **política** (contra o invasor estrangeiro – Napoleão –, e pela afirmação da “identidade nacional”): “[...] a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes. [...] Eis por que o nativismo será um traço de toda a literatura e arte românticas [...]” (CHAUÍ, 1994, p.19).

Enfim, sumarizadas as origens complexas da cultura popular – e atualizando o problema para a realidade brasileira –, páginas adiante Marilena Chauí ressalta os pressupostos básicos que vincarão os seus estudos:

[...] *não tentaremos abordar a Cultura Popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para **resistir** a ela. [...] Nossa atenção estará voltada para manifestações dos dominados em uma sociedade autoritária [...] Por esses motivos, não trataremos a Cultura Popular, no Brasil, pelo prisma de uma totalidade que se põe como antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do **conformismo**, do **inconformismo** e da **resistência**), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência.* (CHAUÍ, 1994, p.24-25; grifo da autora, negrito nosso).

Em suma, “práticas, representações e formas de consciência” que, conforme já aventado e exposto em relação ao pensamento de Alfredo Bosi, pressupõem o necessário embate entre a cultura popular e as outras duas formas que se lhe contrapõem (e a complementam): a cultura de massa e a cultura erudita.

Aproveitando ainda o alargamento da matéria, ou seja, o sentido latíssimo em que “resistência” e “literatura” têm-se coadunado nos últimos tempos, lembremos rapidamente algumas **defesas da literatura** publicadas recentemente, as quais podem ser lidas como tentativas de resistência à crise que amplamente tem-se abatido sobre a literatura e seu antigo papel cultural: *A literatura em perigo* (2007; ed. bras. 2009), de Tzvetan Todorov; *Literatura para quê?* (2009; ed. bras. 2009), de Antoine Compagnon; e *Para que serve a poesia hoje?* (1999; ed. port. 2011), de Jean-Claude Pinson. Os três, por certo, podem ser lidos na senda aberta pela *Aula* (1978) de Roland Barthes, que Leyla Perrone-Moisés, sua tradutora no Brasil, considera de uma “[...] resistência obstinada.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.209).

Primeiramente, articulando os conceitos de poder, língua e ideologia, Barthes assevera:

Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo **discurso de poder** todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. [...] A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A **linguagem** é uma legislação, a **língua** é seu código. (BARTHES, 2002, p.11-12, grifo nosso).

Depois, o crítico enfatiza que, para minar a atemporalidade, a ubiquidade e o caráter ideológico e cristalizado da língua, é preciso conhecer seus dois mecanismos principais, “[...] a autoridade da asserção, [e] o gregarismo da repetição.” (BARTHES, 2002, p.14), a fim de combatê-la no sentido da resistência e da contra-ideologia que aqui se persegue:

[...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 2002, p.16, grifo do autor).

Sendo a *Aula* uma defesa brilhante da literatura, é preciso concordar com a avaliação que dela faz Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*, finamente sintetizando-a: “A *Aula* de Barthes é uma celebração da literatura como *mathesis* (lugar onde giram os saberes),

mimesis (lugar do fulgor do real) e *semiosis* (lugar do signo imaginário).” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.209, grifo da autora)⁵.

Embora não tenham logrado o mesmo sucesso da famosa conferência barthesiana de 7 de janeiro de 1977, Todorov e Compagnon percorrem caminho similar. Entre outras questões, o primeiro assinala, em *A literatura em perigo*, as diferenças entre o discurso do poeta e o do cientista, bem como enfatiza com propriedade o caráter formativo da literatura, na senda de Candido e Alfredo Bosi:

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? [...] que melhor preparação pode haver para todas as profissões baseadas nas relações humanas? [...] Ter como professores Shakespeare e Sófocles, Dostoievski e Proust não é tirar proveito de um ensino excepcional? (TODOROV, 2009, p.92-93).

Por seu turno, Compagnon (que cita nominalmente Barthes ao considerar o “fascismo da língua” – COMPAGNON, 2012, p.50) baseia sua conferência (lida no mesmo Collège de France, em 30 de novembro de 2006) em dois “poderes” correlatos: o poder da leitura e o poder da literatura. Depois de percorrer as tradições “histórica” e “teórica” que vincaram os insígnies ocupantes da cátedra de Literatura do famoso colégio, desde o século XVIII, e antes de ressaltar os quatro poderes da literatura, o crítico afirma: “A literatura

⁵ Em seu último livro, *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016, p.79-80, aspas da autora) volta a encarecer “[...] as três funções ou ‘forças’ da literatura [...]” defendidas por Barthes, bem como assevera a força da literatura sendo “[...] uma resistência ao tsunami da indústria cultural.” (p.33-34; p.37). Esta ideia, expressa no segundo capítulo do livro, “A literatura na cultura contemporânea”, volta a ser evidenciada na “Conclusão intempestiva” da autora (p.252) e no capítulo sétimo, “A nova teoria do romance”, quando a estudiosa comenta as posições crítico-teóricas dos escritores Milan Kundera (p.93), J. M. Coetzee (p.100) e Jonathan Franzen (p.106).

é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida.” (COMPAGNON, 2012, p.42).

O microcosmo: crítica, poesia e resistência

No que concerne à proposta desta mesa-redonda, “Poesia, resistência e tempo presente”, há um desabrochar de questões mais pontuais, microcósmicas, que vão de encontro ao modo de ser e de atuar específicos da poesia lírica. Como se sabe, Alfredo Bosi (1997) tratou dela notadamente em *O ser e o tempo da poesia*, em que dedica um capítulo inteiro ao problema, “Poesia resistência”. Neste, o crítico se debruça sobre os cinco modos de resistência da poesia, além de continuamente referendar e aclarar, no decorrer do texto, o seu conceito de poesia-resistência, sendo sempre categórico acerca do papel e da função restritos da poesia na sociedade moderno-contemporânea. Acompanhem alguns momentos do pensamento do crítico:

Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. (BOSI, 1997, p.142).

[...]

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a ‘má positividade’ do sistema. [...] A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. (BOSI, 1997, p.143, aspas do autor).

[...]

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. (BOSI, 1997, p.143).

[...]

E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. (BOSI, 1997, p.144).

[...]

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘essa coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 1997, p.146, aspas do autor).

[...]

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. (BOSI, 1997, p.192).

No mesmo diapasão a fundir, intrinsecamente, “conteúdo e forma”, pode-se ler o postulado de Adorno na famosa conferência “Lírica e sociedade”, em que o filósofo ressalta que a resistência, na lírica, não se dá exatamente por temas engajados ou conhecidos de todos, ou por ser ela a expressão das experiências, emoções ou vivências de uma individualidade soberana. Enfatiza Adorno: “Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal.” (ADORNO, 1983, p.193-194). Na contramão da ideia geral de que a poesia lírica se oporia à sociedade e por isso estaria livre “da coerção da prática dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa.” (ADORNO, 1983, p.195), Adorno frisa que a resistência se realiza, pois, como linguagem construída, numa espécie de re-encantamento do mundo que é extensivo e conatural a todos:

Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica [...] Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida

do que há nesta de errado e de ruim. [...] A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida. (ADORNO, 1983, p.195).

Alfredo Bosi, evidentemente, concorda com Adorno, e o nomeia na entrevista citada há pouco, sobre este particular. E concorda também com a visão negativa de Adorno sobre ideologia, para quem “[...] ideologia é inverdade, consciência falsa, mentira.” (ADORNO, 1983, p.194). E, evidentemente, o brasileiro está de acordo com o alto postulado adorniano sobre a obra de arte como resistência contra-ideológica: “Obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde.” (ADORNO, 1983, p.195). Por isso, no decorrer da conferência de Adorno (através de algumas análises de poemas da língua alemã), há a ênfase dada à linguagem, na poesia lírica, e o apreço pela realidade irredutível do poema, conforme se lê: “[...] a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.” (ADORNO, 1983, p.198); “Uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual.” (ADORNO, 1983, p.200); o “[...] poema mesmo [,] tomado como relógio solar histórico-filosófico.” (ADORNO, 1983, p.201); “[...] a palavra, assim que foi encravada no verso, não oferece mais nenhum sentido exato.” (ADORNO, 1983, p.207); “[...] a palavra lírica toma o partido do ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins. Com isso, porém, fala em nome do pensamento de uma humanidade livre [...]” (ADORNO, 1983, p.208). Em suma, como que ecoando o pensamento de Antonio Candido (ou vice-e-versa), Adorno enfatiza: “[...] a interpretação social da lírica [...]” (ADORNO, 1983, p.194) deve ser imanente, isto é, “[c] onceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas.”. Ou seja, o saber, o conhecimento do poema, da obra de arte, deve ser “por dentro” (ADORNO, 1983, p.194).

Por seu turno, Antonio Candido, em “Literatura de dois gumes” (10º texto da coletânea *A educação pela noite & outros ensaios*), afirma algo similar:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 1989, p.163).

Linhas adiante, o eminente crítico completa seu pensamento, que transcrevo na íntegra porque se interconecta com os postulados de Adorno e Alfredo Bosi:

[...] a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (CANDIDO, 1989, p.163-164).

E quais seriam, segundo Alfredo Bosi, as faces e as maneiras de resistência da poesia, as quais ressaltam, de modo crítico e imanente, as tensas relações literatura e sociedade? Em síntese, há cinco modos básicos, aos quais Bosi dedica menos ou mais atenção, e vai então aclarando-os e explanando-os gradativamente ao longo do texto de 1997:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a

*Um jogo intranquilo e inconcluso:
crítica, cultura, poesia e resistência*

crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). (BOSI, 1997, p.144-145, grifos do autor).

O pensador considera que, “Dos caminhos de resistência mais trilhados (*poesia-metalinguagem*, *poesia-mito*, *poesia-biografia*, *poesia-sátira*, *poesia-utopia*)⁶, o primeiro é [...]” (BOSI, 1997, p.147; grifos do autor), de longe, o mais trilhado pelo poeta-crítico moderno-contemporâneo, embora Bosi tenda a ver negativamente a exploração excessiva da metalinguagem, que significaria a “[...] reificação do fazer poético [...]” (BOSI, 1997, p.149), uma vez que, “Com o advento da automação, a metalinguagem tomou formas ainda mais categóricas [...]” (BOSI, 1997, p.148).

Os cinco conjuntos, conforme já se disse, vão sendo explorados conceitualmente pelo crítico durante o restante do ensaio, sempre com a transcrição e o comentário de poemas do repertório brasileiro e internacional. Dos cinco, pode-se dizer que a modalidade da “*poesia-biografia*” mereceu menos a atenção explicativa do autor, talvez pelo fato de subjazer a todas as outras formas de resistência. E também pelo fato de esta modalidade estar intrincada na individualidade irredutível que é o poeta e sua linguagem ao menos aparentemente divorciada da sociedade, nos termos de Adorno. Na entrevista de 2015, Bosi o cita, ao evidenciar que o poeta moderno, ensimesmado ao extremo, acaba por criar uma linguagem “[...] tão estranha e tão diferenciada em relação àquilo que é a linguagem ideologizada, ou a do senso comum, que ela se transforma em resistência.” (BOSI, 2015, p.9).

Em sentido correlato, o poeta e professor francês Jean-Claude Pinson, na conferência *Para que serve a poesia hoje?* (pronunciada em Nantes, em 12 de janeiro de 1999), também enfatiza, na corren-

⁶ Na conferência de 1995, pronunciada em Araraquara, o crítico assim resumiu as cinco maneiras principais de resistência postas em prática pela poesia lírica: “[...] a resistência da *sátira* e da *paródia*, sem dúvida as suas formas mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da *poesia mítica*; a resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro.” (BOSI, 2002, p.130-131, grifos do autor).

te que ele nomeia dos “[...] continuadores das antigas vanguardas, como Christian Prigent ou Jean-Marie Gleize” (PINSON, 2011, p.22), a negatividade da poesia atual, a sua falta de função, o seu mergulho numa linguagem única, acima da mera comunicação convencional, ditada pelo mercado, com o conseqüente divórcio poesia e sociedade:

Quanto mais a linguagem da poesia procede à censura do sentido, mais ela exacerba esta síncope da comunicação em que consiste a revolução poética moderna, mais ela se separa irremediavelmente do mundo comum – e mais ainda se supõe a poesia valer enquanto resistência heroica. [...] Da ausência da poesia numa sociedade que a recusa, do seu banimento, da sua exclusão, [...] a poesia deve afastar-se do jogo verbal comum, romper o circuito, de antemão armadilhado, da comunicação, fechar-se por trás das muralhas de uma escrita voluntariamente ‘ilegível’. (PINSON, 2011, p.22-23, aspas do autor).

Cabe à poesia, pois, resistir através de uma linguagem tornada “[...] imprópria para a comunicação”, de signos opacos ao extremo, e com isso “[...] expor o corpo sofrido, mutilado, recortado [...]” (PINSON, 2011, p.23) – vale dizer, o corpo esquarterado (do poeta e/ou do poema) de um novo Orfeu estraçalhado por “Esses monstros atuais” que “não os cativa Orfeu” (ANDRADE, 2012, p.19), não os encanta e nem é cativado (seduzido) ou encantado por eles, embora deva cantá-los ainda, conforme advertência do famoso “Legado” de Drummond em *Claro enigma* (1951).

Embora critique a “[...] opacificação geral dos signos [...]” (PINSON, 2011, p.24 e p.25) e o fato de a poesia ser vincada por certa “[...] ‘mística gramatical’ – de segredo e de obscuridade própria do jogo com a letra [...]” (PINSON, 2011, p.26), Pinson não deixa de frisar também a ligação profunda da poesia com o mundo, a vida e os anseios humanos mais comuns – inclusive tendo certa função terapêutica para alguns poetas, que há muito abandonaram e abdicaram da “[...] figura aristocrática e sombriamente romântica [...]” (PINSON, 2011, p.20) do poeta maldito e passaram “[...] assim para a figura mais sobriamente ‘democrática’ e ‘pragmática’ [do] poeta-

-atleta, menos heroica, em busca da sua própria saúde.” (PINSON, 2011, p.20, aspas do autor). Portanto, profundamente dessacralizada e desacreditada, a ocupar um espaço exíguo, a poesia, hoje, vê rebaixadas também suas pretensões a portadora de um conhecimento supremo, elevado, e cuja práxis estaria vincada por poderes insígnies, como a revelação ou a tradução de verdades, significados e símbolos ocultos. Seja como for, é essa práxis típica e específica da poesia – o jogo com a linguagem – que ainda faz dela uma atração para os poucos que a cultivam, poetas e leitores, e a define como forma eficaz e eficiente de resistência.

As preocupações de Pinson e Bosi ainda são correntes para a prática e o pensamento crítico-poético contemporâneos, seja do crítico acadêmico profissional, seja do poeta-crítico que reflete sobre os problemas da (sua) poesia em si e/ou sobre os problemas das tensas relações poesia e sociedade, poesia e consumo etc. É o que demonstram os dois primeiros números da revista eletrônica *eLyra*, órgão da Rede Internacional Lyraempoetics⁷. Do primeiro número (Março de 2013), organizado por Joana Matos Frias e Luiz Fernando Valente, destaco dois ensaios: o de Pedro Serra, “Como não resistir? Poesia e resistência segundo os poetas do estado espanhol”, e o de Rosa Maria Martelo (2013), “*The resistance of poetry / Resistance in poetry*”. Nestes, são esclarecidas as questões debatidas por poetas e críticos d’além e d’aquém-mar: a resistência **da** poesia; a resistência **na** poesia; as várias formas de resistência (na linguagem, esteticamente; na semântica, eticamente) criadas pelos poetas na modernidade e, sobretudo, na contemporaneidade. Serra, por exemplo, enfatiza: “A resistência como traçar limites: o poder da poesia enquanto curto-circuito, travagem, obstáculo.” (SERRA, 2013, p.95). A “Apresentação” do número 1, por Frias e Valente (2013, p.3), esclarece que os ensaios publicados no número inaugural foram resultantes do encontro da rede Lyraempoetics na Brown University em outubro de 2011, “onde se procurou desenvolver uma reflexão crítica e teórica em torno do conceito de ‘resistência’ na obra de vários poetas modernos e contemporâneos”,

⁷ Disponível em: <https://ilcml.com/lyraempoetics/> / <https://elyra.org/index.php/elyra>. Acesso em: 22 out. 2020.

os quais foram convidados a responder, antes do evento, a um inquérito acerca da matéria⁸.

O tema, por demais vasto, ocupa ainda o número 2 da revista *eLyra* (Dezembro de 2013), organizado por Paulo Medeiros e Rosa Maria Martelo. Desta segunda edição, com farto e belo material para reflexão, ressaltou apenas o ensaio “Poesia, crise, resistência”, em que Celia Pedrosa (2013, p.147) investiga a “resistência estética e política [...] na produção poética e crítica de Marcos Siscar.” Destacando, do pensamento do poeta-crítico, a associação “resistência e gastura” (à qual se agrega outra associação complementar, “resistência e astúcia”), a ensaísta conclui: “Siscar por um lado reafirma a resistência do poético não como a de uma forma-monumento, mas como forma em crise”. Por outro lado, em complemento ao estético, eticamente “a poesia pode representar um gesto de resistência política e convite ao ser em comum” (PEDROSA, 2013, p.161).

Dos três depoimentos publicados, insisto no de Ida Alves (2013, p.25), “Sobre respostas de poetas resistentes”, porque se debruça sobre os sucessos do inquérito enviado aos poetas, enfatizando, entre autores portugueses e brasileiros, as variadas “noções da palavra *resistência*, suas implicações éticas e estéticas.” Alves esclarece que a pesquisa de 2012, sob o título geral “Poesia e resistência”, compôs-se de quatro perguntas básicas: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?” (ALVES, 2013, p.25). Em seguida, a estudiosa esclarece que 44 poetas de língua portuguesa (21 brasileiros e 23 portugueses) responderam ao convite, “o mais velho nascido em 1928 e o mais novo em 1985 [...] e isso, já por si, é significativo, pois, para esses escritores, o tema do inquérito provoca uma reação, a vontade de expor um ponto de vista.”. A estudiosa frisa que, para estes, além de outras questões prementes, “[i]mporta pensar que [a] ideia de resistência circula entre essas duas pontas, poeta e seu leitor.” (ALVES, 2013, p.26). Em complemento, cumpre ressaltar que os poetas que respon-

⁸ Segundo os organizadores, as respostas ao inquérito estão disponíveis para leitura, integralmente, em <https://lyracompoetics.ilcml.com/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>. Acesso em: 22 out. 2020.

deram “também exploram a ideia de resistência em sentido amplo na relação homem, linguagem e mundo.” (ALVES, 2013, p.30).

Partindo dos vários significados da palavra “resistência” em português, e dos diversos usos e conceitos que a ela atribuem diferentes áreas profissionais (a física, a engenharia, a ecologia, a política, os estudos literários e culturais), Alves ressalta a ideologização crescente do termo no século XX, por causa da experiência violenta de duas grandes guerras (na França, por exemplo, houve o famoso movimento da Resistência) e de manifestações de barbárie à direita e à esquerda, o que levou muitos escritores do século XX ao conceito (para o bem e para o mal) de engajamento. Contudo, consoante enfatiza a estudiosa, os poetas consultados “querem se descolar de qualquer visão passadista de poesia engajada e ideologicamente marcada.” (ALVES, 2013, p.28), pois outros são os problemas candentes da contemporaneidade:

[...] todos continuam a considerar, ainda que alguns disfarcem com certa ironia, que o ato de escrever poesia é inevitavelmente da ordem da resistência [...] A noção de resistência transita também, nessas respostas, do conteúdo para a forma [...] o trabalho poético atua sobre a língua como uma força sobre uma determinada matéria, produzindo fricções, fazendo pressão para responder à força contrária da banalização e da utilização ordinária. Há uma perspectiva muito acentuada de estarem escrevendo poesia num tempo que lhes exige novas formulações do literário capazes de dar conta de questões contemporâneas como os efeitos da comunicabilidade, o domínio da cultura de massa, a instabilidade de valores, a aceleração das experiências cotidianas, a espacialização virtual. (ALVES, 2013, p.29).

Enfim, aclaradas as questões mais comuns e gerais, a ensaísta escolhe cinco poetas-críticos atuantes com o fito de esmiuçar em mais detalhes o pensamento de cada um destes, que são os portugueses Manuel Gusmão e Nuno Júdice, e os brasileiros Antonio Cicero, Paulo Franchetti e Marcos Siscar. Em conclusão, Alves ressalta que tais poetas “deslocam a noção de resistência por outras duas noções fortes: *frenagem* e *elocução*” (ALVES, 2013, p.34, grifos da autora) –

ou seja, trata-se agora de uma resistência menos de conteúdo e mais calcada na visão crítica da linguagem, da subjetividade e da própria poesia: “aos poetas importa, mais que resistir, *insistir* num fazer e num pensar poéticos com plena consciência de sua precária condição de existência.” (ALVES, 2013, p.34, grifo da autora).

Constata-se, pelo exposto (ainda que sejam outros os problemas atuais, e ainda que desloque(m) o(s) sentido(s) da resistência para a realidade concreta do trabalho poético), os contemporâneos ainda se preocupam com a matéria amplamente estudada, entre nós, por Alfredo Bosi.

Voltando, portanto, a este crítico, frise-se que ele detalha, em “Poesia resistência” (1997), na entrevista de 2015 e na abertura-prefácio “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, da coletânea *Leitura de poesia* (1996), por ele organizada, a importância do poema “A giesta, ou a flor do deserto”, do italiano Giacomo Leopardi (1798-1837), na configuração de uma imagem-símbolo para o seu conceito de resistência. Pois a giesta (“*ginestra*”, em italiano), nascida nas encostas do Vesúvio, ainda assim é muito resistente à hostilidade do ambiente, vindo a representar muito bem, metafórica e simbolicamente, por seu caráter de perenidade, a concepção plural (e social) de resistência: “[...] resistir comunitariamente. Este, o vetor do seu poema-testamento, ‘A giesta’ [...] longa e intrincada meditação sobre um só e grande tema: o sentido da resistência.” (BOSI, 1997, p.187, aspas do autor).

É no prefácio de 1996, de *Leitura de poesia*, que Alfredo Bosi avalia, segundo crê, a demorada gestação, em sua “formação espiritual”, do

[...] **conceito de poesia como resistência**. Nele reconheço hoje presenças ora difusas, ora pontuais, do existencialismo além de estímulos do pensamento dialético de linhagem hegeliana. [...] E a paixão política daqueles mesmos tempos de opções radicais me levava a bater em outras portas: Gramsci, Benjamin, Adorno, Ernst Bloch.

Mas ainda falta dizer a fonte principal: a leitura assídua de Giambattista Vico. Para este pensador original, anticartesiano em pleno século XVIII, o mito precedeu à razão assim como a

linguagem poética preformou e enformou a prosa do conceito. Na *Scienza nuova* o mito e a poesia sobrevivem nos tempos ‘civis’ e ‘racionais’ de aparente morte da arte, assumindo então registros novos, quando não estranhos.

[...]

A ideia de que a poesia (mítica, intimista, satírica ou utópica) não é liso espelho da ideologia dominante, mas pode ser o seu avesso e contraponto, não me conduziu a retornos irracionalis-
tas. (BOSI, 1996b, p.36-37, aspas do autor, grifo nosso).

A este prefácio voltaremos em breve, para as conclusões necessárias.

Para o momento, no que tange ao terceiro termo de nossa mesa-redonda, “tempo presente”, fixemos a atenção em três obras poéticas publicadas em 2017: o livro *Dia bonito pra chover*, de Lívia Natália, e as antologias *50 poemas de revolta* e *Poesia gay brasileira*, esta organizada por Amanda Machado e Marina Moura (2017). Se a primeira antologia, reunindo poetas modernistas e contemporâneos (um Drummond, um Ferreira Gullar, uma Hilda Hilst, um Francisco Alvim...), traz um viés político de caráter mais geral, macrocósmico, a segunda busca recolher, desde o século XIX, mais microscopicamente, em termos de subjetividades, identidades, sexualidades e gêneros (masculinos, femininos e transgêneros), o que considera exemplos da poesia gay brasileira.

De todo modo, as duas antologias referem-se à questão da resistência: a apresentação de *50 poemas de revolta*, intitulada “Toda poesia é política?” e assinada por “Os editores”, afirma: “A **poesia** é, por si, **ato de resistência**. Além de não comercial, espécie de antiproduto, antimercado, dirigida a um círculo restrito de leitores, é uma reação à automatização da linguagem, do pensamento e dos sentidos.” (ANDRADE *et al.*, 2017, p.10, grifo nosso). Como se vê, “Os editores” usam de lugares-comuns críticos, caros ao século XX, para ressaltar: “Os poemas de denúncia ganharam corpo em situações cruciais da história brasileira.” (ANDRADE *et al.*, 2017, p.10). Já a segunda, *Poesia gay brasileira*, tem as “orelhas” assinadas por Natália Borges Poleoso, que assim se manifesta na “orelha” esquerda: “**Resistir**. Por mais desgastada que a expressão soe, ela é necessária

porque congrega expectativas e tentativas perenes de produzir sentido para nossos espaços. Existimos geograficamente.” (ANDRADE *et al.*, 2017, s/p, grifo nosso).

Ambas as antologias são abertamente políticas, como se constata, e ainda que a segunda coloque em xeque ou em dúvida a resistência, é através desta que as organizadoras proclamam o vasto mundo das sexualidades, identidades e subjetividades contemporâneas. Resistir em tempos de crise ainda é preciso, presentemente, como o faz a amostragem seguinte de poemas colhidos nas três obras.

O primeiro é de Livia Natália, que, a partir de sua cultura e sua realidade de mulher negra, jovem poeta, doutora e professora de Teoria Literária da UFBA, faz uma poesia aquática que revela a sexualidade afirmativa do eu lírico feminino, e por onde trafegam mitos da tradição africana e da tradição grega. No caso, tem-se aqui um “Odiseu negro”, e penso que a revisita que a poeta faz ao mito grego (no caso, o par amoroso Odisseu e Penélope, a tecedora-poeta-mulher), está a compor aquele tipo específico de resistência de que fala Alfredo Bosi sob o genérico “poesia mítica”:

Cessou o tempo das frutas maduras
e lagartas estranhas comem o verde das folhas.
Tudo é bruto e das pedras cresceram raízes temporãs.

Esta estação de cores devassadas,
esta terra lacrimosa,
esta noite sem perfume de brisa
perdurará, matando em nossos dentes,
o hálito doce que nos dizia da vida na boca?

Vejo seu barco macio na pele das ondas,
e meus dedos seguem tecendo o
caminho.
Resta, em seus braços que navegam o tempo,
força pra ferir as Águas e voltar,
demudado,
para este reino que te aguarda,
após a travessia?

*Um jogo intranquilo e inconcluso:
crítica, cultura, poesia e resistência*

Seu leme vem cavando o percurso nas Correntezas.
Sei que chegarás, porque está escrito na carne do sonho.

E eu permaneço insone bordando,
nas horas do dia,
todo o seu manto.

(NATÁLIA, 2017, p.49).

Da antologia *50 poemas de revolta*, foram escolhidos dois textos: o primeiro é de Conceição Evaristo, poeta mineira também negra, mas de geração anterior à de Livia Natália, e que foi preterida recentemente como imortal da Academia Brasileira de Letras. O título de seu poema, “Vozes-mulheres”, bem indica a carga político-social e histórica de várias gerações exploradas de mulheres negras:

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância,
o eco da vida-liberdade.

(ANDRADE *et al.*, 2017, p.17-18).

O segundo poema transcrito do florilégio é “História do Brasil” (datado de “Rio de Janeiro 3 II 2013”), de Horácio Costa, que merece nossa atenção ao eleger não a “grande narrativa” da História oficial da pátria, mas aquela micro-história centrada nos afetos e nas relações humanas (no caso, o amor e a convivência de dois homens, num momento de repouso reflexivo de alta voltagem):

A história brasileira fará sentido?
abraço o torso do Francisco, neste
duvidoso amanhecer.

Aubade.

Como é escuro o seu torso, mal distingo
os contornos. O meu próprio corpo
está queimado pelo sol do verão
deste Rio de Janeiro: não fosforeço
na alba, protegido
por minha melanina.

Só há sentido se eu puder agarrar
o Francisco na alvorada. Sento-lhe
um beijo estalado no cangote,
bem onde (imagino, já que não posso vê-la)

*Um jogo intranquilo e inconcluso:
crítica, cultura, poesia e resistência*

ele mandou tatuar aquela flor de lis
medicea, florentina, a que tem
além do formato usual, isto é: francês,
dois ramos que envolvem
como dois ponteiros de relógio
só que de tamanhos iguais,
a corola do lírio.

Se não houver Francisco e abraço
e lírio e aurora, não haverá nenhum
sentido. Sem momentos que tais
seremos sempre aqueles seres
perdidos em um continente
interessante e sepulcral.

A história só tem sentido
se feita pele, se reduzida
à possibilidade de encontro matutino
entre homens ah, tão diferentes.
Então faz sentido a História do Brasil.

(ANDRADE *et al.*, 2017, p.124-125).

Da antologia *Poesia gay brasileira*, escolhi apenas um poema, “O ritmo”, do falecido gaúcho Francisco Bittencourt (1933-1981), um dos fundadores de *O lampião da esquina* (1978-1981), conhecido jornal alternativo e de resistência à ditadura militar, órgão pioneiro que abriu largo espaço às questões homossexuais. No poema, a resistência dar-se-ia em particular pelo tônus metalinguístico e metapoético do texto, mas em paralelo com o delicado tratamento do ato sexual entre dois homens:

O ritmo para ao meio, quer se entregar,
mas muda o tema.
O cérebro domina a emoção.
O racional, o porquê domina.
Isso não é nunca a poesia. A poesia é a poesia.
Só pode parecer à entrega, a um coito.

Quando os pelos-versos se tocam há uma descarga elétrica.
Depois os corpos-poemas, rijos e gementes
realizam o processo.
E se abrem os lábios e os lábios.
O pênis-lápis, animalzinho dócil, que tanto acariciamos,
incha, e cresce mais.
Vai explodir o mundo, se puder.
A boca-palavra segue o jogo impronunciável,
os dentes querem ser punhais.
O insaciável pau busca agora o cu-inspiração,
que desabrocha.
A cama-papel tem todos os perfumes dos corpos.
O pênis brinca a sério de forçar o umbigo mistério.
É um jogo, deus está em jogo.
Corpos que murmuram, suam, choram, sangram. Dor?
É o ritmo. Esse ritmo é o poema sendo fornicado.
Entre milhões de tentativas uma foda é divina,
igual ao nascimento de um poema.
(ANDRADE *et al.*, 2017, p.96-97).

Para encerrar, conclamo ainda uma vez o prefácio-abertura “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, em que Alfredo Bosi nos vai ensinando, a partir da consideração dos aspectos positivos e negativos das várias correntes crítico-teóricas de leitura, análise e interpretação de poesia (do final do século XIX até o presente), como surpreender e evidenciar, no corpo mesmo do texto poético, a resistência. Porém, o subtítulo final, “A morada de duas portas: breve homenagem à memória de Gaston Bachelard” (BOSI, 1996b), engastado no importante prefácio, chama a atenção porque propõe a resistência atrelada à tradição (porque ultrapassa, justamente, os modismos conceituais do momento), ao evidenciar “[...] um modo de perceber as imagens do poema capaz de abraçar generosamente corpo e historicidade, matéria e significação.” (BOSI, 1996b, p.42) – **modo** que é, claramente, perceptível nos poemas transcritos. E o crítico prossegue:

*Um jogo intranquilo e inconcluso:
crítica, cultura, poesia e resistência*

Falo da experiência poético-filosófica de Gaston Bachelard que vem resistindo à atual erosão das propostas modernas e se dá como alternativa a todo pensar destrutivo.

A formulação crociana de que partiram estas reflexões identifica na aliança de **imagem** e **sentimento** o ato fundante da poesia. Bachelard dá a ambos os termos um dinamismo novo quando chama para o campo magnético da significação a **imagem** e o **som**, o **corpo** humano e a matéria do **cosmos**. (BOSI, 1996b, p.42, grifo nosso).

A justa homenagem de Bosi a Bachelard (cuja “psicanálise da matéria” valoriza os quatro elementos fundantes de corpo e cosmo, segundo o pré-socrático Empédocles, ou seja, fogo, terra, ar e água) coaduna-se com o expresso reiteradamente pelo crítico brasileiro, que em *O ser e o tempo da poesia* escreve mais de uma vez: “[...] o discurso poético também é, a seu modo, um trabalho que se faz no tempo do corpo (som, imagem) e no tempo da consciência enquanto produz sentido e valor.” (BOSI, 1997, p.192).

Evidente que as imagens e os sons valem por si mesmos no devaneio, no sonho ou na imaginação, mas para a poesia são pontos de partida que configurarão (formal, construtiva e discursivamente) a imagem e o som no corpo significante e significativo do poema, discurso que se renova a cada ato de leitura (também corporal). É por este motivo que Alfredo Bosi mostra-se um tanto reticente e restritivo a respeito do primado e da panaceia atuais da **intertextualidade**, no ramerrão corrente das teorias e críticas interpretativas do texto poético e literário. Afirma o estudioso paulista, com o pensamento aceso em Bachelard e Vico:

A porta que abre para a tradição literária, por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá fazê-lo esquecer que **cada poema novo, forte e belo [,] é um ato diferenciado de elocução, ato de conhecimento**, e não mero re-conhecimento do que já foi sentido, imaginado e dito. (BOSI, 1996b, p.45, grifo nosso).

É como se a cada leitura, a cada re-leitura e a cada novo conhecimento propiciado pelo poema (pelos quatro poemas reproduzidos acima), plantássemos mais uma muda de giesta, a flor que precisa (e pode, e deve) florescer e resistir neste deserto que ainda é o nosso.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. *In*: BENJAMIN, W. *et al.* **Textos escolhidos**. Traduções José Lino Grünnewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.193-208. (Os Pensadores).
- ALVES, I. Sobre respostas de poetas resistentes. **eLyra**, Porto, n.2, p.25-36, dez. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/24>. Acesso em: 22 out. 2020.
- ANDRADE, C. D. de. **Claro enigma**. Posfácio Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, M. de *et al.* **50 poemas de revolta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARTHES, R. **Aula**. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BOSI, A. Poesia como resistência à ideologia dominante. **Revista ADUSP**, São Paulo, n.58, p.6-17, dez. 2015. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/58/mat01.pdf>. Acesso em: 22 out. 2020.
- BOSI, A. Plural, mas não caótico. *In*: BOSI, A. (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008. p.7-15.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. *In*: BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.118-135.
- BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. **Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea**, São Paulo, p.170-176, nov. 2001.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, A. Poesia resistência. *In*: BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997. p.139-192.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n.10, p.11-27, 1996a.

*Um jogo intranquilo e inconcluso:
crítica, cultura, poesia e resistência*

BOSI, A. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. *In*: BOSI, A. (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996b. p.7-48.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *In*: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**: Seleção, apresentações e notas Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2002. p.77-92.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.235-263.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. *In*: CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.163-180.

CHAUÍ, M. Introdução, como de praxe. *In*: CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.9-45.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?**. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.

ESCOSTEGUY, A. C. Estudos Culturais: uma introdução. *In*: JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A. C.; SCHULMAN, N. **O que é, afinal, estudos culturais?**. Organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.133-166.

FRIAS, J. M.; VALENTE, L. F. Apresentação. **eLyra**, Porto, n.1, p.3, mar. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/7/6>. Acesso em: 22 out. 2020.

MACHADO, A.; MOURA, M. (org.). **Poesia gay brasileira**: antologia. Belo Horizonte: Machado; São Paulo: Amarelo Grão, 2017.

MARTELO, R. M. The resistance of poetry / Resistance in poetry. **eLyra**, Porto, n.1, p.99-114, mar. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/13/12>. Acesso em: 22 out. 2020.

NATÁLIA, L. **Dia bonito pra chover**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

PEDROSA, C. Poesia, crise, resistência. **eLyra**, Porto, n.2, p.147-164, dez. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/31/34>. Acesso em: 22 out. 2020.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINSON, J.-C. **Para que serve a poesia hoje?**. Tradução José Domingues de Almeida. Porto: Deriva, 2011.

SERRA, P. Como não resistir?: Poesia e resistência segundo os poetas do estado espanhol. **eLyra**, Porto, n.1, p.95-97, mar. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/16/17>. Acesso em: 22 out. 2020.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. 2.ed. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ASPECTOS DA CRÍTICA DE *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*

Gustavo de Mello Sá Carvalho RIBEIRO

Introdução

Poucos livros no Brasil apresentam fortuna crítica tão singular quanto as *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, lançadas em folhetins entre 1852 e 1853. Segundo Marques Rebelo (1943), na época do lançamento, o romance não obteve sucesso, sendo que a única edição não foi esgotada e muitos exemplares acabaram comidos por ratos na redação do *Correio Mercantil*, jornal no qual foram publicadas no suplemento “A Pacotilha”. O livro não seria abordado por nenhuma revista literária pois sequer era considerado literatura pelos críticos de então.

O *Correio Mercantil*, de tradição liberal, era abrigo de intelectuais (REBELO, 1943). “A Pacotilha”, que durou cerca de três anos, era publicação partidária que ficou famosa pela crítica incisiva à política de maneira geral, feita em verso e em prosa (REBELO, 1943). Nesse jornal, trabalhava Manuel Antônio de Almeida e nesse suplemento surgiram pela primeira vez as *Memórias de um sargento de milícias*.

O romance apresenta linearmente o relato da história de Leonardo, filho ilegítimo de imigrantes portugueses vindos para o

Brasil no tempo de Dom João VI. Ao ser abandonado pelos pais, é criado pelo padrinho barbeiro, cego de amor pelo afilhado. Porém, o protagonista tinha vocação para a traquinagem, a malandragem e a desordem, fazendo brincadeiras com religiosos, participando de pândegas, rodas de viola e dedicando-se à vida vadia. Apesar disso, acaba incorporado à ordem graças às ações de várias personagens que gravitam ao seu redor: seu padrinho, sua madrinha e dona Maria, amiga deles. As duas últimas, arquitetando planos e trocando favores, convencem o major Vidigal, chefe da polícia, temido por todos e verdadeira personificação da ordem, a endireitar o vadio rapaz, que se torna sargento de milícias.

No ensaio “Dialética da malandragem” de 1970, Antonio Candido (1993, p.51) postula que “[...] o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante.” O espaço social do romance consiste na camada de homens livres daquela época, em que a indolência permite que tudo possa ser remediado, em um mundo sem culpa. Há, segundo o crítico, uma dialética da ordem e da desordem, extremos que se tocam e se afastam ao longo da história, pelos quais o protagonista passa até ser incorporado à ordem.

Nesse espaço, a sociedade do Rio de Janeiro do período joanino é descrita pelo narrador através de tipos sempre em movimento (CANDIDO, 2007), movimentação essa que define o destino do protagonista: formado sargento de milícias e casado com Luisinha, pupila de D. Maria, que receberia gorda herança da madrinha. O Brasil ali retratado ainda estava longe do padrão dos países do velho mundo: dependente, predominantemente agrário, escravista, sem uma burguesia instaurada e muito pouco urbanizado. Não à toa, a ficção brasileira até o final do século XIX representa espaços sociais geralmente privados: a vida pública e urbana era ainda muito diminuta. Vemos isso nas *Memórias de um sargento de milícias*, em que figuras como Chico-Juca, Teotônio, Leonardo Pataca e Vidigal são conhecidos por toda a capital.

Esse romance, que representa ficcionalmente um tempo e um espaço tão peculiares na história do Brasil, teve uma recepção crítica bastante variada. Com o passar dos anos, os estudiosos passaram a interpretá-lo como romance-documento, com ênfase no caráter fol-

clórico ou nacionalista, mas sempre mantendo a obra numa espécie de via marginal do Romantismo brasileiro, como composição sem lugar e peculiar.

O divisor de águas foi Antonio Candido que, em 1970, lançou a “Dialética da malandragem” que, além de ser considerada exemplo de método nas ciências humanas, deu a devida visibilidade ao romance de Manuel Antonio de Almeida, estabelecendo uma interpretação coerente e bem feita que veio a influenciar todas as posteriores.

Nosso objetivo é verificar como a crítica das *Memórias de um sargento de milícias* abordou o romance ao longo dos anos, enfatizando a importância do estudo de Antonio Candido nesse percurso. Para tanto, além do já referido autor de “Dialética da malandragem”, tomamos os seguintes críticos que se debruçaram sobre a obra: José Veríssimo, Mário de Andrade, Walnice Nogueira Galvão, Cecília de Lara, Mamede Jarouche e Edu Teruki Otsuka. Por mais de um século, esses estudos abordaram o livro de maneira diferente, cada um com enfoque em algum aspecto, contribuindo para o enriquecimento da interpretação, por isso a escolha desses ensaios para compor o panorama deste trabalho.

1. José Veríssimo: o caráter documental e o estilo¹ desleixado

Publicado em 1894, o ensaio “Um velho romance brasileiro” de José Veríssimo foi um dos primeiros e mais importantes estudos sobre as *Memórias de um sargento de milícias*. Trata-se de análise cujo juízo de valor é claramente negativo quanto ao estilo de Manuel Antônio de Almeida, mas positivo em relação ao conteúdo que o crítico considerou nacionalista, o que seria o grande mérito da obra.

Nesse sentido, o romance é qualificado como “[...] um dos que dariam uma mais forte impressão de nacionalismo, em uma palavra, um dos melhores documentos no meu inquérito [...]” (VERÍSSIMO, 1978, p.292). Portanto, para Veríssimo, o maior

¹ Para fins deste trabalho, tomamos o termo “estilo” como “[...] o modo específico como são manipulados os recursos de uma língua [...]” (MOISÉS, 2004, p.169) pelo escritor, no caso, Manuel Antônio de Almeida.

interesse da obra estava no caráter de documento, por ser nacional ao retratar costumes de um tempo significativo para a consolidação da identidade brasileira. Tal caráter documental será rebatido, anos depois, por Antonio Candido (1993), de modo bem consistente, em sua “Dialética da malandragem”, como veremos.

O principal alvo da avaliação depreciativa de José Veríssimo (1978, p.292) é o estilo coloquial e sem rebuscamento da obra: “A incorreção e a imprecisão desse estilo, a banalidade, não do assunto que nunca lhes parece assaz trivial, mas da narração, o descolorido da frase, a insciência do vocabulário e da fraseologia, a simplicidade da análise, tudo lhes parecerá talvez insuportável.” De fato, os grandes livros do romantismo brasileiro contam com uma forma bem mais apurada que as *Memórias de um sargento de milícias*, fazendo com que essas sejam quase um relato vulgar perto de composições como *Iracema* de Alencar, por exemplo. Por isso, o crítico adjectiva aquele romance como “[...] simples, verdadeiro, extremamente curioso mesmo [...]” (VERÍSSIMO, 1978, p.292), além de colocar Manuel Antônio de Almeida como um escritor “[...] esquecido, se não desconhecido [...]”, já que sua única narrativa não seria sequer chamada de obra de arte por aqueles que consideram como tal aquelas cuja preocupação formal sobressai à simplicidade.

Assim, contrapõe-se o estilo simples do escritor ao adornado de outros da época:

Esse estilo incorreto, descosido e solto, de uma simplicidade que é trivial, de um caráter sem feição, nem relevo, não é à época imputável e sendo próprio ao seu autor é o maior demérito de um livro que, e nenhuma ironia encobre o meu pensamento, para ser um dos mais belos da nossa literatura só lhe falta ser bem escrito. (VERÍSSIMO, 1978, p.296).

A acentuação depreciativa do estilo é bem clara. Entretanto, apesar de assumir que o livro poderia ser considerado um dos mais belos de nossas letras se bem escrito, José Veríssimo (VERÍSSIMO, 1978, p.294) afirma que, nele, “[...] nem o fundo nem a forma são admiráveis.”, considerando “fundo” aquilo que Genette conceitua como história e, que, para o crítico, é a “[...] desinteressante história

de um menino travesso e rapaz extravagante e quase perdido no Rio de Janeiro do início do século.” (VERÍSSIMO, 1978, p.294) de modo que até o título seria descabido, devendo chamar-se “memória de um menino que foi sargento de milícias” (VERÍSSIMO, 1978, p.294).

O destaque para a infância do protagonista é outro alvo de crítica: narrar a vida de uma criança não seria apropriado para o gênero literário, dando-lhe tom de vulgaridade, posto que Leonardo “[...] é o vulgar menino travesso e vadio, o vulgar rapazinho maligno, o vulgar vagabundo. Um capoeira ‘en herbe’, se já nesse tempo os houvesse.” (VERÍSSIMO, 1978, p.295). É visível que o incômodo do estudioso está mais relacionado à característica popular da personagem do que propriamente ao fato de ser criança na primeira metade da narrativa, basta, para a percepção disso, repararmos na palavra “vulgar” repetida três vezes.

Após reiteradas reprovações ao romance, Veríssimo (1978, p.295) salienta nela um aspecto fundamental, ao postular que o escritor, ao elaborar a composição, teria a finalidade de “[...] pintar a vida e a sociedade brasileira em uma determinada época, há cinquenta anos passada, mas ainda, por muitos aspectos viva no seu tempo.” De fato, aqueles costumes sociais pintados pelo romancista no “tempo do Rei” permaneceram, principalmente no universo político da época da escrita do ensaio e, muitos deles, de certa forma são ainda presentes no Brasil do século XXI.

Apesar do caráter nacionalista, característica importante no romantismo nacional, o crítico considera o romance realista por tratar de eventos e coisas verdadeiras – o que, na nossa opinião, não é exato – e também naturalista por representar fatos e coisas de maneira natural, sem exageros e deturpação da realidade, além da trivialidade do tema, pobreza da história e banalidade das personagens (VERÍSSIMO, 1978). Como argumento para demonstrar esse raciocínio, destaca a cena do parto de Chiquinha, amante de Leonardo Pataca, que, segundo ele, seria pintada como um quadro natural, mas sem a força do estilo naturalista (VERÍSSIMO, 1978). Poder-se-ia levantar pontos a favor e contra a qualificação da obra como realista, mas vale lembrar que certa comicidade do discurso o distancia desse modo de narrar.

Entretanto, nessa esteira, é destacado o talento do escritor na criação de personagens típicas: “Não conheço quem no romance brasileiro tenha revelado tão singular talento em descrever, se não criar tipos, tão nacionais e tão vivos.” (VERÍSSIMO, 1978, p.298). Tais caracteres são mais próximos dos das fábulas ou contos de tradição popular, como sugere Candido na “Dialética da malandragem”.

Por fim, há a afirmação de que as *Memórias de um sargento de milícias*, se fossem mais bem polidas caso o autor não tivesse morte prematura, poderiam ser uma obra-prima, mas acabaram sendo apenas uma promessa, porém, com um valor encontrado em “[...] sua feição tão profundamente brasileira, o seu nacionalismo não artificialmente procurado, nem intencionalmente estudado, mas natural, fácil, ingênuo. Tipos e cenas bem nossos.” (VERÍSSIMO, 1978, p.302).

José Veríssimo foi um apreciador de sua época e, ao debruçar-se sobre esse livro, acabou depreciando exacerbadamente o romance, tanto que Antonio Candido revê, na “Dialética da malandragem” (1993), muitos de seus postulados. Entretanto, o desleixo na narrativa é um fato. Basta vermos deslizos como, por exemplo, a construção da personagem Chiquinha que, ao ser citada pela primeira vez no discurso, é descrita como sobrinha da Comadre (ALMEIDA, 1978, p.72) e, poucos capítulos depois, como sua filha (ALMEIDA, 1978, p.107). A consideração de que escreve mal é algo que perseguirá Manuel Antônio de Almeida ao longo dos anos pela crítica, assim como ocorre ainda hoje com Lima Barreto.

O grande mérito do ensaio “Um velho romance brasileiro” está no destaque dado ao nacionalismo da obra, que pintou os costumes brasileiros de um tempo passado, que continuaram ecoando em nossa cultura e ainda ecoam. Sobre esse ponto, Mário de Andrade dará um passo a mais, destacando os diversos elementos folclóricos que podem ser encontrados na obra e aprofundando o estudo do protagonista.

2. Mário de Andrade: a representação dos costumes

Mário de Andrade, como se sabe, foi um grande estudioso da cultura brasileira, bastando refletirmos sobre a obra-prima

Macunatma para vermos o intenso trabalho de pesquisa folclórica realizado. Não é por acaso que a introdução feita por ele à edição das *Memórias de um sargento de milícias* da editora Martins, em 1941, destaca aspectos como a presença do folclore e a descrição de costumes, além de tecer elogios ao estilo simples de Manuel Antônio de Almeida, vendo o livro como obra singular, daquelas que aparecem à “[...] margem das literaturas.” (ANDRADE, 1978, p.313).

A originalidade da composição é ponto de constante elogio por parte do crítico, o que faz com que ele considere a narrativa, diferentemente da maioria da produção da época em que foi escrita, como “[...] crônica semi-histórica de aventuras, em que relatava os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo ‘pícaro’, o Leonardo.” (ANDRADE, 1978, p.303) em um livro que, sem ser dramático, faz seu protagonista terminar a história bem. Esse olhar mais profundo para a personagem central transcende àquele de José Veríssimo que se limitou a depreciar a vulgaridade das origens do herói. Entretanto, embora haja realmente traços de pícaro em sua construção, Antonio Candido demonstrará na “Dialética da malandragem” que há mais elementos que o afastam dessa categoria ficcional do que semelhanças.

Deixando essa questão de lado, o que chama a atenção é que Mário de Andrade valorizou a representação da classe popular no romance: “Filho de uma pisadela e de um beliscão de reinóis imigrantes, Leonardo nasce ilegítimo para viver vida ilegítima até o fim do romance. Os casos passam todos entre gente operária, de baixa burguesia, ciganos, suciantes e os granadeiros do Vidigal.” (ANDRADE, 1978, p.306). É a partir do realce dado ao elemento popular que o crítico levanta aspectos culturais ali dispostos, como “[...] referências musicais de grande interesse documental.”, como os instrumentos, o fado, as modinhas e a chamada “música de barbeiros”. Mas, sublinha a “[...] ausência quase total de contribuição negra.” (ANDRADE, 1978, p.307). De fato, não há negros no romance, apenas referência a barbeiros, baianas dançarinas da procissão dos Ourives e escravos de Dona Maria. Com exceção dessas poucas menções, há apenas uma ou outra como, por exemplo, o engraçado Teotônio que sabia cantar “em língua de negro”, o que o crítico considera como percepção de que “[...]”

era ainda considerada coisa espetacular e rara, verdadeiro exotismo nas funçanatas de brancos, a música e a linguagem dos pretos.” (ANDRADE, 1978, p.309).

Mário de Andrade reconhece ainda a bagagem folclorista do escritor que fez de seu livro um “[...] tesouro muito rico de coisas e costumes das vésperas da Independência.” (ANDRADE, 1978, p.309) e tanto isso é verdade que o próprio Manuel Antônio confessou a vontade de fixar costumes na narrativa, o que está presente quando, por exemplo, a Comadre receita ao barbeiro “banhos de alecrim” quando ele está doente, como também na descrição das danças e execução de instrumentos dos meninos da folia do Divino e das baianas. Por tudo isso, o romance é caracterizado pelo estudioso como um documento de costumes do país no passado, em que “[...] páginas como a dos fogos no Campo de Sant’Ana, do mestre de reza, a da folia, a magistral cena do parto, e várias outras, sem pretensão a ciência, são das mais científicas, mais fidedignas na documentação de costumes passados.” (ANDRADE, 1978, p.310).²

Há um segundo ponto interessante no ensaio que é uma espécie de crítica da crítica da época que, na esteira de José Veríssimo, avaliava Manuel Antônio como um autor que não escrevia bem. Apesar de concordar que a linguagem era desleixada, aponta que o estilo era vigoroso, firme, expressivo e original por contar com dois traços marcantes. O primeiro, o vocabulário variado e de grafia coerente: muitas palavras estão gramaticalmente corretas quando o discurso é o do narrador, mas erradas quando se refere à fala de certas personagens, de modo a realçar “[...] brasileirismos, prolóquios, modismos, ditos e frases-feitas.” (ANDRADE, 1978, p.311). O segundo é o que chamou de estilo “espiritual” que pode ser aproximado ao que seria o de Machado de Assis. Como exemplo, são citadas frases como “não nos ocorre se já dissemos que ele tinha o nome do pai; mas se o não dissemos fique agora dito” e títulos de capítulos como “O arranjei-me do Compadre” e “A morte é juiz”.

² Esse viés permanece como uma das formas de interpretar as *Memórias de um sargento de milícias*, exemplo disso é o livro *O folclore na ficção brasileira*, publicado por Reginaldo Guimarães (1977), que é uma espécie de mapa antropológico dos registros consuetudinários representados no romance.

Por fim, busca o crítico demonstrar que o romance pode ser aproximado ao de aventuras. O protagonista é visto com uma “[...] personalidade curiosa de vadio perfeito e burro satisfeito [...] que a tudo se afaz sem a menor inquietação.” (ANDRADE, 1978, p.311). Destaca ainda uma característica central de Leonardo: não é ele “[...] um homem que se faz por si, os outros é que o fazem por ele [...]”. É, portanto, “[...] uma dessas figuras que encontram seu caminho aplainado pelos outros, apenas jogando com a simpatia irradiante do corpo.”. Enfim, “O livro acaba quando o inútil da felicidade principia.” (ANDRADE, 1978, p.312).

Dessa maneira, evidenciando o lugar singular das *Memórias* na ficção do século XIX, aponta-se o fato de Manuel Antônio de Almeida ter preocupações antirromânticas – o que se percebe pela voz do narrador referindo-se em diversas passagens –, mas isso não pode ser utilizado para tê-lo como precursor do Realismo e do Naturalismo, sendo mais preciso aproximá-lo ao romance de aventuras (ANDRADE, 1978, p.313) como o *Lazarillo de Tormes*. É, pois, um livro que se encontra à margem da literatura, como os de aventura, que não primam pelo esmero da linguagem, “[...] mas que se impõem pela graça com que descrevem os costumes e a caricatura irresistível com que retratam os homens.”

Tal frase resume as observações principais do ensaio de Mário de Andrade que é um passo à frente em relação ao de José Veríssimo principalmente no que diz respeito à figura do protagonista e à presença dos costumes, além de valorizar a representação das classes populares e rever o problema da polidez na linguagem literária. Muitos desses postulados são retomados por Antonio Candido na “Dialética da malandragem”, seja para aprofundamento da análise, seja para renovar a leitura. Antes, porém, de determo-nos nesse ensaio, faz-se necessário tratar de outros dois que o antecederam: um do próprio Candido e outro de Walnice Nogueira Galvão.

3. Os elementos narrativos: Candido antes da “Dialética da malandragem” e Walnice Nogueira Galvão

Em 1959, Antonio Candido (2007, p.535) publica a *Formação da literatura brasileira*, tendo dedicado uma seção àquele que con-

sidera um “Admirável contador de histórias, com uma prosa direta e simples, nua como a visão desencantada e imparcial que tinha da vida.”, Manuel Antônio de Almeida.

Como José Veríssimo e Mário de Andrade, considera que as *Memórias de um sargento de milícias* afastam-se dos estilos predominantes do romantismo brasileiro, apresentando um fenômeno de “[...] prefloração do realismo” (CANDIDO, 2007, p.531). Um dos pontos em que isso pode ser pensado é, por exemplo, a imparcialidade do narrador quanto às personagens, que seria uma quebra da tensão maniqueísta comum na época em que o livro foi escrito. Mas tal realismo não é aquele de análise profunda, mas o de observação superficial, irônica e cínica, próxima do romance picaresco. Essa ideia inicial de Candido é mudada na “Dialética da malandragem”, quando analisa mais profundamente a composição.

Ao estudar a categoria das personagens, Candido (2007) afirma que o importante no romance é a presença popular cujos sujeitos que a possibilitam são planos, sem profundidade psicológica. O narrador não tem pretensões de revelar o âmago da consciência desses caracteres pois é uma narrativa de costumes. Por isso, normalmente, as personagens são dissolvidas de acordo com a função que ocupam naquele núcleo social e denominadas pela profissão, pelo parentesco com o protagonista e pelas funções que ocupam na história. Mas, mesmo o protagonista não ocupa o cerne do discurso visto que o que importa é o acontecimento.

As ações são narradas para mostrar os costumes sociais da época. Exemplo disso são as desventuras do mestre de cerimônias. Diferentemente de um *Esau e Jacó*, em que a psicologia é essencial, nas *Memórias de um sargento de milícias* ela é acessória porque a narrativa se importa com usos e costumes, com episódios. Por isso, o crítico afirma (CANDIDO, 2007, p.534) que o grande objetivo de Manuel Antonio é narrar como era o “Rio popularesco de D. João VI”, de modo que as personagens – inclusive Leonardo, o protagonista – estariam subordinados ao movimento e aos fatos narrados.

Os postulados de Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* – que serão revistos na “Dialética da malandragem” – além de retomarem a importância da narração dos costumes do período joanino, são importantes por dar o devido valor às estruturas narra-

tivas do narrador, das personagens e do espaço social. Essa primazia na análise do texto literário é aprofundada em 1962 por Walnice Nogueira Galvão³, no ensaio “No tempo do rei”.

A autora designa o narrador como um “[...] mestre-de-cerimônias onisciente.” (GALVÃO, 1976 p.27) porque se mantém alheio aos acontecimentos dos quais não faz parte e geralmente não aprova ou desaprova a ação das personagens. Essa posição distanciada do narrador, já observada por Candido, a nosso ver é fundamental para a compreensão do mundo sem culpa em que atuam as personagens, movendo-se da ordem para a desordem e desta para aquela com bastante liberdade, base para o estudo da “Dialética da malandragem”. Trata-se de uma “[...] distância jocosa, chegando às vezes à crueldade no detalhe [...]” e, por tal requinte, parece ser obra escrita por um jovem por não transcender “[...] o imediato para atingir a amargura falsamente serena de um espectador do gênero de Machado de Assis.” (GALVÃO, 1976, p.27). Vê-se aqui uma diferença entre tal ponto de vista e o de Mário de Andrade que, ao contrário, aproximava essa categoria narrativa do estilo machadiano.

Para a estudiosa (GALVÃO, 1976, p.27), é um narrador bem menos elaborado, algo próximo daquele contador de histórias ao qual Antonio Candido se refere. Um contador bem mais sincero que faz diversos comentários em primeira pessoa no início e no final dos parágrafos. Tais comentários têm dois objetivos principais: esclarecer pontos da narrativa, como, por exemplo, em “Por estas palavras vê-se que ele suspeitara alguma coisa; e saiba o leitor que suspeitara a verdade.” (ALMEIDA, 1978, p.11) ou dar maior unidade à obra, como em: “Por agora vamos continuar a contar o que era feito do Leonardo.” (ALMEIDA, 1978, p.31).

Já a história, conforme Mário de Andrade e Antonio Candido haviam exposto, é considerada um “[...] pretexto para ‘esboçar uma parte dos costumes da época’, conforme afirma [Manuel Antônio de Almeida].” (GALVÃO, 1976, p.27). Por isso, na primeira parte

³ Para melhor compreensão do leitor na apresentação crítica da análise da estudiosa, tomamos a liberdade de adaptar alguns dos termos narratológicos empregados por ela, trocando-os por designações de Gérard Genette ([197-]) em *Discurso da narrativa*. Por exemplo, a palavra “enredo” usada pela autora, é substituída aqui por “história”.

do romance, o quadro ambiental é predominante à história, o que vai mudar apenas na segunda parte, quando a história passa a ser destacada em detrimento do quadro ambiental.

Levando em conta a estrutura da narrativa que alterna quadro e ação, Walnice Nogueira Galvão faz uma distinção importante entre as *Memórias* e a novela picaresca da qual Mário de Andrade – de modo mais sugerido – e Antonio Candido – mais explicitamente – as tinham aproximado. Na segunda, o herói pícaro está presente em todos os capítulos, todos os episódios são reflexos de suas ações e o ambiente onde elas se passam é mero plano de fundo da história; já no romance em estudo, o herói deixa de figurar em 18 dos 48 capítulos, há episódios acessórios, como o do parto da Chiquinha, sem nenhuma relação com as ações de Leonardo e, além do mais, o ambiente não é tão significativo quanto a história.

De tal diferenciação a autora conclui que “[...] as *Memórias* são muito mais ‘romance’ que novela picaresca.” (GALVÃO, 1976, p.28): sua estrutura é mais complexa, diferenciada, com diversas ramificações e sem depender de uma só personagem que conduz toda a história. Essa análise é ampliada, mas não mencionada, na “Dialética da malandragem”, quando Antonio Candido levanta os aspectos fundamentais desse gênero e os contrapõe às *Memórias*.

Quanto às personagens, evidencia o fato de que não há caracteres completamente íntegros na narrativa, numa “[...] visão de mundo em ‘estilo baixo’.” (GALVÃO, 1976, p.29), sendo que alguns, como José Manuel e Maria Saloia, só parecem ter pontos fracos e mesmo o compadre que demonstra inocência e amabilidade ao longo do texto, teve o seu “arranji-me”. O mesmo ocorre com major Vidigal que tem o mesmo ponto fraco de Leonardo e seu pai: “[...] o aguilhão da carne, atribuído por Manuel Antônio de Almeida à herança portuguesa.” (GALVÃO, 1976, p.29).

Nesse sentido, a autora diferencia as personagens do romance brasileiro das de Fielding, em *Tom Jones*. Aquelas são “[...] planas em baixo nível.” (GALVÃO, 1976, p.30) enquanto as últimas são planas em nível médio graças à presença de personagens integralmente positivas, como Allsworthy. O narrador das *Memórias* tem um olhar clínico que apreende desde logo o lado ruim – físico e moral – das personagens.

Essa apreciação dialoga com toda a crítica anterior – desde José Veríssimo que condenava a vulgaridade dos sujeitos representados na narrativa – e também pode ser comparada com o que Antonio Candido diz no ensaio posterior ao de Walnice Galvão sobre o “mundo sem culpa” em que se movimentam, sem preocupação moral e sem clara divisão que limite a ordem e a desordem.

A estudiosa trata também do estilo do escritor, indo ao encontro do que a crítica já apontava sobre o desleixo da linguagem, pois em função das personagens vulgares, Manuel Antônio “Recusa-se até mesmo a *fazer* literatura, embora mostre que pode fazê-la se quiser [...] O estilo baixo é deliberado, ele próprio o declara.” (GALVÃO, 1976, p.30, grifo da autora). Tal reflexão é muito próxima daquela feita por Mário de Andrade ao mostrar que certas falas do narrador são bem mais acuradas que as dos personagens.

Inclusive, o estilo coloquial é o usado pelo narrador para caracterizar o herói do romance: preguiçoso, vadio e indisciplinado. Isso faz a estudiosa saudar Leonardo como ancestral de Macunaíma, porque o protagonista das *Memórias de um sargento de milícias* é uma personagem que “[...] resulta num *herói sem nenhum caráter*, ou melhor, que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro. Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá longa vida em nossas letras.” (GALVÃO, 1976, p.32, grifo da autora).

Essa passagem, que encerra o ensaio, deixa mais nítido ainda o diálogo com Mário de Andrade, além do fato de o parentesco de Leonardo com Macunaíma ser retomado por Antonio Candido no ensaio de 1970. Ademais, ao afastar-se dos recorrentes postulados sobre o caráter cronístico e folclórico do romance, Walnice Nogueira Galvão dá ênfase ao estudo do texto literário, analisando detidamente as categorias narrativas que o compõem. Esse estudo é de grande importância porque conversa nitidamente com a crítica anterior e antecipa muitos pontos aprofundados na “Dialética da malandragem”.

4. Antonio Candido e a “Dialética da malandragem”

O ensaio “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, é o marco fundamental da crítica das *Memórias de um sargento de milícias* e, para além disso, teve e tem grande importância para a metodologia das ciências humanas brasileiras, sendo visto como exemplar. Nele, Antonio Candido traz um panorama do que havia de principal na crítica do romance, citando os trabalhos de José Veríssimo, Mário de Andrade e Darcy Damasceno e os aspectos outrora destacados como tratar-se de um romance de costumes, picaresco e de caráter documental. Analisa profundamente o que se considera “romance picaresco”, mostrando que há mais características que afastam o livro em pauta de tal estilo do que similaridades. Esse aprofundamento no estudo leva a conclusões do crítico que constituem o contrário do que tinha exposto antes na *Formação da literatura brasileira*.

A primeira diferença é que, normalmente, o romance picaresco é relato em primeira pessoa: o próprio pícaro conta suas aventuras, fechando a realidade de acordo com seu ângulo estrito, transmitindo ao leitor uma “falsa candura”, ao passo que as *Memórias* são um livro com narrador em terceira pessoa e com focalização onisciente que vai de personagem para personagem de acordo com os acontecimentos. Logo, “[...] o herói é um personagem como os outros, apesar de preferencial; e não o instituidor ou a *ocasião* para instituir o mundo fictício, como o Lazarillo, Estebanillo, a Pícaro Justina ou Gil Braz de Santilhana.” (CANDIDO, 1993, p.22, grifo do autor).

Apesar disso, Leonardo assemelha-se ao herói pícaro por ser de origem humilde, ter nascimento irregular. Falta-lhe, porém, o abandono. O pícaro tradicional é deixado sem abrigo e isso faz com que tenha contato imediato com a crueza da realidade e, sozinho, é forçado a adaptar-se ao meio. Ele é de boa índole, mas as asperzas da vida fazem com que a dissimulação e a mentira tornem-se suas armas contra o mundo. Leonardo, pelo contrário, tem todo o cuidado necessário do padrinho que quer vê-lo padre ou formado em direito. Portanto, é uma personagem que nasce essencialmente malandra e que não tem que lidar com o problema da subsistência como os pícaros, subordinados à condição servil. Ele é, como

os pícaros, um tipo, mas, diferentemente deles, vive a sorte sem aprender nada com suas desventuras. Apesar disso, pela vontade dos outros, o protagonista acaba a história em uma condição melhor do que a inicial, enquanto o legítimo pícaro termina na mesma situação ou a vê piorada.

O tom da narrativa é o da comicidade dos costumes que, em poemas e jornais no Brasil da Regência e dos primeiros anos de D. Pedro II era comum, sob a influência francesa de La Bruyère que publicou na França de 1830 a 1850. Nessa época está surgindo a caricatura política no Brasil e em voga o teatro de Martins Pena. Mais tarde, na crítica do romance, Cecília de Lara retoma essa questão ao elaborar a edição crítica do romance, pensando a composição a partir do contexto jornalístico de publicação, estudo que será aprofundado por Mamede Jarouche.

Finalizando a questão, em muitos sentidos, o herói do romance é um anti-pícaro, pois, além de não bajular superiores – o que é uma meta para o pícaro –, tem sentimentos e chega mesmo a amar Luisinha, com quem se casa. Com base nessas diferenças, Antonio Candido (1993, p.25) conclui que Leonardo é “[...] o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil.” Malandro que seria elevado a símbolo em *Macunatma*, comparação, como visto, estabelecida anteriormente por Walnice Nogueira Galvão.

Trata-se de um herói popular, de origem folclórica, que não pratica a astúcia por necessidade, mas pelo gosto dessa prática. Essa origem folclórica pode explicar algumas manifestações do arquétipo no romance, inclusive o primeiro período – “Era no tempo do Rei” – que nos remete ao início de contos de fadas. Dessa mesma forma, há as fadas boas – Padrinho e Comadre – e as agourentas – a Vizinha – que cercam o berço do menino, servindo aos desígnios da sorte, da sua “sina” (CANDIDO, 1993, p.27). O anonimato de muitas personagens, designadas pela profissão ou posição no grupo social é, por um lado, a dissolução delas em categorias típicas e, por outro, aproxima-as “[...] de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre ‘um rei’, ‘um homem’, ‘um lenhador’, ‘a

mulher do soldado' etc." (CANDIDO, 1993, p.27). Vidigal, símbolo da ordem em uma sociedade que se sente à vontade na desordem, seria uma espécie de "lobo mau", aquele que devora pessoas felizes.

Já sobre o fato de ser o romance de caráter documentário, o crítico diz que esse elemento é evidente nas partes mais fracas do texto. A narrativa é constituída por "veios descontínuos" (CANDIDO, 1993, p.33): a) fatos e personagens; b) usos e costumes descritivos; c) observações judicativas do narrador sobre algumas personagens. Quando esses elementos vêm intrincados, juntos, amalgamados no texto, sentimos a realidade, mas quando a integração é infeliz e a descrição dos usos e costumes surge como quadro isolado, aí sim aparecem como documento. Um exemplo é o capítulo dezessete da primeira parte, "Dona Maria" em que "[...] reina a desintegração dos elementos constitutivos.". Tem-se nele a descrição da procissão dos Ourives, o retrato físico e moral de D. Maria e a ação. "Apesar de interessante, tudo nele é desconexo." (CANDIDO, 1993, p.33). A procissão não é parte da narrativa, é descrição genérica e indeterminada, mero informe pitoresco.

Ao dar enfoque às personagens, chega o crítico à dialética da ordem e da desordem que rege a sociedade representada nas *Memórias de um sargento de milícias*. Antonio Candido (1993, p.36) afirma que tal dialética, presente no sistema de relações sociais ali presente, mostra

(1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

A movimentação das personagens da ordem para a desordem e vice-versa, com seus sistemas de alianças é que dá o tom principal das relações interpessoais da narrativa. Isso mostra que

Ordem e desordem [...] se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças,

do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociações escusas. (CANDIDO, 1993, p.41).

Por fim, conclui-se que as *Memórias* parecem criar um universo livre do peso da culpa e do pecado. Trata-se da representação de uma sociedade em formação em que ordem e desordem se entrecruzavam.

5. Olhares críticos após a “Dialética da malandragem”

5.1 O texto no contexto: Cecília de Lara e Mamede Mustafa Jarouche

Cecília de Lara é responsável pela mais bem acurada edição crítica das *Memórias de um sargento de milícias* – anteriormente, havia a de Terezinha Marinho de 1969 –, publicada em 1978 num volume que, além de conter o texto integral e fidedigno de Manuel Antônio de Almeida, apresenta a compilação dos mais importantes ensaios sobre o romance e uma introdução escrita pela estudiosa.

É nessa introdução que é desnudado seu trabalho ao tomar o romance na fonte inicial de publicação: diretamente no suplemento “A Pacotilha” do *Correio Mercantil*. Ao apresentar o periódico e o aspecto físico do suplemento dominical, salienta que “[...] visualmente, o texto se fundia com a matéria do jornal que se seguia.” de modo que essa questão dá a impressão de que as “[...] *Memórias de um sargento de milícias* se integravam de forma quase inseparável no contexto do suplemento.” (LARA, 1978, p.xvi).

A observação interessa muito para entender o fato de o livro ser bastante diferente dos demais publicados no romantismo brasileiro, uma vez que integrava um jornal liberal que fazia mordaz crítica da administração pública da monarquia, contendo, por exemplo, caricaturas e sátiras do momento político vigente. Segundo a pesquisadora (LARA, 1978, p.xxii), o Rio de Janeiro da época da escrita apresentava duas facetas: uma alegre e festiva e “[...] outra opaca, pela sujeira, pela doença, pela opressão. Contexto que ofere-

ceu matéria tanto para as *Memórias de um sargento de milícias* quanto para *Senhora*, de Alencar, ou *O cortiço* de Aluísio Azevedo.” Mas o primeiro encarna a forma satírico-humorística do *Correio Mercantil*.

Essa postulação foi, mais tarde, em 1997, aprofundada na tese de doutorado de Mamede Mustafa Jarouche, intitulada *Sob o império das letras: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias*. Trata-se de um trabalho espesso e, infelizmente, não publicado em livro, de modo que só é possível acessá-lo na biblioteca da FFLCH da USP.

A metodologia do autor leva em conta cada exemplar do *Correio Mercantil* em que se publicou um capítulo do romance e interpreta a composição de acordo com tal contexto, a partir da cuidadosa verificação daquilo que era escrito na imprensa da época. A tese é introduzida justamente pela menção ao ensaio de Antonio Candido, afirmando-se o objetivo de fazer algo novo: “[...] as MSM deveriam ter tido duração maior, servindo concomitantemente para transportar o esquema satírico-humorístico da ‘Pacotilha’ ao ‘tempo do rei’.” (JAROUCHE, 1997, p.150).

O estudo busca demonstrar que o romance representaria, caricaturalmente, a sociedade brasileira para mostrar as mazelas da monarquia, uma vez que o jornal defendia ideias republicanas. Por isso, as personagens são tão exageradas em suas características e provocam o riso. Através da sátira, rebaixava-se a moral dos sujeitos governados por um regime cultuado pelo Império, mas ao qual o escritor não era favorável: “[...] dados os indícios de que se dispõe atualmente, é possível afirmar com alguma margem de segurança que Manuel Antônio de Almeida, de fato, era republicano.” (JAROUCHE, 1997, p.88).

Um exemplo do trabalho de Jarouche é a abordagem do fato de Leonardo, ao nascer, ter mamado duas horas seguidas no peito da mãe: “Segundo Hélio Vianna, ‘mamar, na linguagem da época, significava, de modo geral, receber dinheiro dos cofres públicos [...]’ (*Contribuição...*, cit., p.266); ‘peito’, ou mais vulgarmente ‘teta’, era metáfora de ‘governo’ ou ‘prebenda’ [...]” (JAROUCHE, 1997, p.154). Portanto, poderia tratar-se de sátira velada à administração pública da época.

O estudo iniciado por Cecília de Lara e ampliado na tese de Mamede Jarouche vai além da interpretação do texto literário em si só, ao abordar o contexto de publicação, o que mostra que talvez a crítica de Antonio Candido já tivesse dado conta do mais importante da narrativa. Tal interpretação, será, entretanto, estudada com base em outras situações, como a socioeconômica, como ocorre com o trabalho de Edu Otsuka, intitulado “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”.

5.2 A representação da violência, o estudo de Edu Otsuka

Edu Teruki Otsuka (2007) faz uma leitura das *Memórias de um sargento de milícias* partindo expressamente da “Dialética da malandragem”. Adverte, porém, que o aspecto da malandragem que analisa no romance não é o cultural, mas o socioeconômico. Segundo Otsuka, o ensaio de Candido termina cedendo lugar a uma generalização culturalista, como se a malandragem consistisse basicamente no modo de ser brasileiro, com o que não concordamos pois trata-se do funcionamento da sociedade.

O estudioso chama a atenção para o fato de que a rixa pessoal permeia a ação das personagens do romance. Um exemplo é major Vidigal que tenta capturar Leonardo para ajustar com ele as contas do dia em que o protagonista o enganou. Para além de cumprir a lei, o que move o chefe de polícia é uma questão de vingança: “O conflito central do enredo, entre Leonardo e o major Vidigal, certamente envolve infrações à lei e à ordem estabelecida (de parte a parte); entretanto, a própria flutuação entre o lícito e o ilícito está atrelada ao problema da desavença pessoal.” (OTSUKA, 2007, p.109).

Os casos de vingança, mesmo os pequenos, estão presentes e em movimento em toda a narrativa. Outros exemplos são a rixa da vizinha com o compadre e do mestre de cerimônias com Leonardo, conectadas entre si. Nesse sentido, avulta a figura de Chico-Juca que “[...] pode ser visto como a própria personificação da desavença cotidiana: ocupando o ‘trono da valentia’ e dando pancada por dinheiro, aproveita-se de sua força física bruta para fazer das rixas pessoais um meio de vida.” (OTSUKA, 2007, p.110).

Fato é que em *Memórias de um sargento de milícias* é estrutural a ação vingativa: “[...] a maneira como as vinganças estão encadeadas segue uma lógica específica. As desavenças multiplicam-se, gerando outras, que geram outras, contaminando os personagens, como em uma reação em cadeia.” (OTSUKA, 2007, p.112). A derrota de uma personagem em determinada rixa leva-a a buscar vingança que, consumada, leva o sujeito derrotado a buscar, por sua vez, vingança e assim vai se formando uma cadeia de revanches que, em geral, ocorrem por motivos que, hoje, consideram-se corriqueiros e fúteis.

Sobre isso, salienta Otsuka (2007) que a rixa torna-se, por mais das vezes, um fim em si mesma e a busca do êxito consubstancia-se no fato de se conseguir uma superioridade pessoal qualquer sobre o outro. Isso condiz com a sociedade escravista representada na narrativa, pois, em tais condições,

[...] os homens livres pobres só encontravam maiores chances de obter os meios de sobrevivência através de mecanismos específicos, diferentes do trabalho assalariado, já que não encontravam lugar na esfera da produção, ocupada pelo trabalho escravo; daí a vigência do favor e da malandragem – o que tinha conseqüências inclusive no âmbito dos homens livres com ofícios e ocupações regulares. (OTSUKA, 2007, p.118).

Não era à toa a busca de vencer rixas pessoais para tentar certa supremacia, pois

No Brasil oitocentista, a inserção social das pessoas dependia menos da situação objetiva do que das relações estabelecidas com algum proprietário ou outra instância de poder (como as instituições públicas). Assim, as posições sociais e a respeitabilidade não eram asseguradas apenas pelo ofício ou pelo estatuto civil; elas se definiam principalmente nas relações com os poderosos. (OTSUKA, 2007, p.119).

Como falta a proteção de um poderoso, a rixa e a vingança pessoal é que podem permitir ao pobre alguma supremacia. Com base nessas postulações, pensamos no livro *Homens livres na sociedade*

escravocrata de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) que, tratando da mesma camada social, mas nas zonas rurais do Brasil, diz que, quando a pessoa era ameaçada, o único recurso aceito pela sociedade era o do revide para que se estabelecesse a integridade do ofendido. Assim, a violência, no sertão, era conduta legítima. Já na cidade, havia instituições em formação para que isso não fosse necessário, mas eram inoperantes pois as leis eram muito distantes da realidade da população pobre e, como ela não se sentia protegida por algum poderoso, valiam-se da rixa – não tão violenta como a da zona rural – mas, mesmo assim, de ordem pessoal.

O trabalho de Edu Otsuka contribui para pensar os motivos socioeconômicos da sociedade representada nas *Memórias*, que parte da base consolidada por Antonio Candido. É uma complementação, o que demonstra, novamente, a importância da “Dialética da malandragem” para a interpretação do romance.

Considerações finais

A recepção crítica do livro de Manuel Antônio foi caso ímpar na literatura brasileira: do total anonimato, passando pelos estudos folclóricos e documentais, chegou ao ápice com um dos mais importantes ensaios literários das nossas letras, a “Dialética da malandragem” em que, nas palavras de Roberto Schwarz (1987, p.130):

[...] o ato crítico [...] reúne: uma análise de composição, que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil [...]; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas *Memórias*.

De fato, o estudo de Antonio Candido reúne e repensa tudo o que fora antes dito sobre o romance, inclusive aquilo outrora posto pelo próprio crítico na *Formação da literatura brasileira*. Após essa leitura, a narrativa de Manuel Antônio passou a ser valorizada de maneira que, até então, era inimaginável e a sua interpretação sempre

conta como ponto de partida a “Dialética da malandragem”, como ocorre com o ensaio de Edu Otsuka ou estabelece-se uma abordagem diversificada, como o estudo do texto no contexto jornalístico, como fizeram Cecília de Lara e Mamede Jarouche.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ANDRADE, M. de. Introdução. *In*: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p.303-315.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *In*: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.19-54.

FRANCO, M. S. de C. **Homens livres na sociedade escravocrata**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

GALVÃO, W. N. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GUIMARÃES, R. **O folclore na ficção brasileira**: roteiro das Memórias de um sargento de milícias. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

JAROUCHE, M. M. **Sob o império da letra**: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias. 1997. 335p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

LARA, C. de. Introdução. *In*: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p.303-315.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

OTSUKA, E. T. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do IEB**, São Paulo, n.44, p. 105-127, 2007.

REBELO, M. **Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida**. Rio de Janeiro: INL, 1943.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.129-156.

VERÍSSIMO, J. Um velho romance brasileiro. In: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p.291-302.

ROBERTO SCHWARZ: A CRÍTICA LITERÁRIA ENCONTRA A LITERATURA CRÍTICA

Elvis Paulo COUTO

Introdução

No conhecido ensaio “*Tradition and the individual talent*”, T. S. Eliot (1958) afirma que o verdadeiro poeta, merecedor desse nome, é aquele que compõe versos em que se vejam, a um só tempo, a incorporação da tradição poética e o distanciamento crítico em relação a ela. Noutras palavras, é aquele que aproveita o legado das gerações precedentes e inova a partir dele, marcando a sua posição na história da literatura. Esse pensamento contém um pressuposto básico: o valor da criação literária é mensurável pela sua comparação com as obras dos escritores mortos. O paradoxo da mudança que não prescinde da conservação deve, segundo Eliot, penetrar na consciência do poeta.

Paulo Arantes (1997) sugeriu que essa ideia eliotiana de tradição é análoga ao conceito de sistema na *Formação da literatura brasileira*, pois, nessa obra, literatura nacional significa um conjunto historicamente articulado de escritores e não manifestações literárias isoladas. Antonio Candido sustenta a concepção de que o sistema literário se forma quando há a integração harmônica e funcional entre escritor, obra e público. Além disso, evidencia que todo escritor

maduro é aquele que aprendeu o sentido da formação, isto é, soube localizar e corrigir as falhas presentes na herança literária de seu país, crescendo sobre os ombros de seus antepassados. Sobre Machado de Assis, o escritor que representa o período de maturidade na literatura brasileira, Candido (2007, p. 529) diz: “Na verdade, ele foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil, tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda.” Portanto, a obra de Alencar foi, por assim dizer, a escola de Machado: nela ele se inspirou, mas também enxergou as fraquezas que buscou superar.

A crítica literária de Roberto Schwarz, sobretudo a que é dedicada ao estudo da obra machadiana, não se encontra desvinculada da tradição. Consciente da importância da formação, o autor levou a sério a lição de Candido – seu mentor intelectual – e absorveu da fortuna crítica do bruxo do Cosme Velho os aspectos que julgou positivos, dando-lhes nova fisionomia. Schwarz (1987, p. 115) diz que Augusto Meyer escreveu as “melhores páginas sobre Machado” e que foi nelas que encontrou o embrião da ideia central de sua tese sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Meyer (1952, p. 13) afirma o seguinte sobre o narrador Brás Cubas: “fez do seu capricho uma regra de composição.” O livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* é arquitetado justamente sobre a noção de que o capricho do narrador é um princípio formal. Porém, há uma diferença substancial entre os críticos: enquanto a leitura de Meyer norteia-se pela psicologia, a de Schwarz apaga o psicologismo para enfatizar o caráter de classe da narração caprichosa, daí a sua originalidade cuja gênese encontra-se na linha evolutiva dos estudos sobre Machado.

É bom frisar, portanto, que o livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* interpreta, sob nova perspectiva, um aspecto formal sobre o qual havia discorrido Meyer em sua obra de crítica às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Schwarz (2000b, p. 18), apoiando-se em estudos anteriores, mostrou que o discurso volúvel do narrador em primeira pessoa é a “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira.” Note-se que os romances de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar representaram o

comportamento da elite, mas Machado de Assis, na visão de Schwarz (2000b, p. 31), foi o primeiro a transformar esse comportamento em forma. Trata-se de uma revolução no “plano da forma”, pois “trocam-se estilos, escolas, técnicas, gêneros, recursos gráficos”, bem como

[...] a narrativa passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal (o capítulo à moda shandyana, feito de pontinhos, exclamações e interrogações), da progressão à marcha ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado etc. etc.

A originalidade da posição de Schwarz (2000b, p. 35) foi descortinar “o referente [...] captado e imitado nesta forma de prosa.” O autor demonstrou que o modo como Machado construiu a categoria do narrador é análogo à maneira de agir da classe dirigente brasileira. Interessou ao crítico não **o que** o texto diz, mas **como** diz. Haveria, portanto, afinidade entre estrutura narrativa e estrutura histórico-social representada. Nas palavras de Rouanet (1991, p. 177) tratando de Schwarz: “O dispositivo formal capta e estiliza a estrutura do país. [...] a volubilidade como técnica transformase na mimese da volubilidade como estrutura social.” Para que se compreenda a perspectiva proposta por Schwarz (2000b, p. 35), é necessária, por conseguinte, a recorrência à “reflexão extraliterária” capaz de esclarecer o sentido do processo de estilização de dados externos. É por isso que ele fala em “matriz prática”: foi o mundo prático, objetivo, regulado segundo o desenvolvimento do capitalismo nos países centrais, que forneceu a Machado de Assis elementos para a composição de sua obra.

1. A volubilidade da forma literária e do processo social

Machado de Assis teve a argúcia de perceber a extravagância de nossa vida social, em que estava inserido, e de lá extrair a essência das *Memórias póstumas*. Na visão de Schwarz, o escritor carioca soube captar a singularidade das contradições sociais brasileiras, o que envolveu certa sensibilidade para intuir o arcabouço sociológico

que se foi sedimentando desde os princípios da exploração colonial. Machado de Assis (1910, p. 14), consciente de que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, formalizou a estrutura social, isto é, transformou-a em forma literária, fê-la aparecer na composição do romance, sobretudo, na figura do narrador. Se essa disposição artística de inspiração sociológica foi consciente, isso não se pode saber; a verdade é que Schwarz assim interpretou a história de Brás Cubas e pouco ou nada importa, hoje, à crítica, a intenção do autor. A obra fala por si mesma e o crítico ressalta os fatores que julga indispensáveis à interpretação. No caso de Schwarz, os histórico-sociais são-lhe esclarecedores.

Na argumentação de Schwarz, encontramos evidências de que a estrutura literária do que é considerado como primeiro romance realista brasileiro e a estrutura resultante da formação social do país, cujo capitalismo é dependente, possuem excepcional afinidade. A leitura schwarziana não enfatiza o tratamento que Machado deu às questões nacionais, mas como a construção do discurso narrativo, em particular da instância narrativa e da focalização de modo geral, de certa forma apresenta-as esteticamente.

Pode-se dizer, sociologicamente, que a ideologia da classe dominante do século XIX aparecia no discurso de seus membros. Discurso afinado com as Luzes, mas que as contradizia pela manutenção de práticas escravistas e de cooptação. Do ponto de vista literário, o discurso do narrador é uma espécie de síntese dos discursos dos grupos elitistas. Trata-se de uma forma literária iluminadora e *sui generis* do processo social, de imitação, por meio da estrutura narrativa e linguagem artisticamente elaboradas, do comportamento da classe proprietária que, consoante Schwarz (2000b, p. 40), constantemente realizava “o consumo acelerado e sumário de posturas, ideias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas.”

Exemplo dessa afinidade entre estrutura literária e estrutura social é, segundo Schwarz (2000b, p. 81-82), o padrão de aposição dos episódios das *Memórias póstumas*: 1) num primeiro momento, encontra-se “um episódio de ação propriamente dita”, em que apare-

cem as relações entre proprietários, clientes e escravos; 2) em seguida, observa-se a introdução de um episódio que corta “o fio da ação”, para que se narre “um apólogo, uma charada, uma anedota, uma reflexão ou o que for, desde que em seu miolo se encontre a precedência da imaginação sobre a realidade”; 3) logo após esse episódio, por assim dizer, irrealista, insere-se um “novo episódio em veia realista”, que, ao invés de dar continuidade à história, inclui a narração de acontecimentos desconexos, a qual está subordinada à “futilidade do narrador”. Observe-se que a volubilidade está também na forma.

O crítico mostrou que Machado deu feição literária a essa volubilidade, isto é, à maneira de ser postiça da elite oitocentista, que, por ter sido formada não numa sociedade orgânica, mas numa empresa mercantil portuguesa, foi incapaz de produzir cultura legítima, tendo buscado, ao invés disso, importar padrões estrangeiros de vivência. Isso se deve, em boa medida, à “ausência de nexos moral”, para usar as palavras de Caio Prado Júnior (1999, p. 341), tão característica do processo formativo que não foi regido por vínculos de solidariedade humana, mas por motivos de ordem econômica. Dessa formação social, fruto da aglutinação forçada de três etnias – os colonizadores portugueses, os índios e os escravos africanos –, resultam “raças e indivíduos [que] mal se unem, não se fundem num todo coeso: justapõem-se antes uns aos outros; constituem-se unidades e grupos incoerentes que apenas coexistem e se tocam.” (PRADO JÚNIOR, 1999, p. 341). Antes de Caio Prado, Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 5) já havia escrito sobre essa singular “falta de coesão em nossa vida social”, na qual as “iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir.”

Hoje, após os estudos de Astrojildo Pereira, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, o juízo de José Veríssimo (*apud* ROMERO, 1936, p. 26) sobre Machado de Assis, firmado na ideia de que o escritor não tratou de problemas nacionais — “a obra literária do Sr. Machado de Assis não pode ser julgada segundo o critério que peço licença para chamar nacionalístico” — constitui verdadeiro equívoco. Contrariamente ao que fizeram Astrojildo e Faoro, Schwarz (2000b, p. 42) não comparou a abordagem de questões políticas nas *Memórias póstumas* com os dados historiográficos do Segundo

Reinado; demonstrou, porém, que a “ambivalência ideológica das elites brasileiras” é componente essencial do discurso do narrador. Essa ambivalência é caracterizada pela associação do escravismo e das variadas formas de dominação pessoal com a aspiração ao ideal civilizatório. Schwarz (2000b) designa como “norma” a cultura burguesa esclarecida e como “infração” o seu ajustamento ao arbítrio próprio à classe dominante. Segundo a interpretação dialética de Schwarz (2000b, p. 43, grifo do autor), a reversibilidade ininterrupta de infração em norma e vice-versa constitui a estrutura da sociabilidade brasileira, assim como a oscilação do narrador entre a dicção autoritária (infração) e a elocução esclarecida (norma) compõe a estrutura narrativa:

[...] além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração, **exatamente como na prosa machadiana**. Em suma, a defesa progressista do tráfico negreiro suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das ideias nas sociedades escravistas modernas. A ambivalência tinha fundamento real, e Machado de Assis [...] soube imaginar-lhe as virtualidades próximas e remotas. (SCHWARZ, 2000b, p. 43, grifo do autor).

A forma literária e o processo social em *Memórias póstumas de Brás Cubas* são homólogos: a essência de ambos é a volubilidade. A conduta voltívola dos grupos dirigentes é produto da formação histórico-social específica, retardatária em face do capitalismo europeu plenamente desenvolvido. A nossa elite, usufrutuária de cabedal, condescendente com a frouxidão moral e os acentuados antagonismos de classe, não buscou meios racionais de atenuação ou mesmo aniquilamento do servilismo e da restrição da liberdade individual. Na verdade, justificou as tendências aberrantes com base na ortodoxia liberal, deu a impressão de naturalidade às contradições mais avultosas, às práticas mais abjetas, transitando, a todo o momento, do polo civilizado ao polo da barbárie. Essa inconstância — atributo de quem é volúvel — é igualmente “um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional”, é um “fato de composição e [...] **um dispositivo literário, que fala linguagem**

própria” (SCHWARZ, 2000b, p. 47, grifo do autor). Noutros termos: “trata-se dos conteúdos da própria forma de prosa, presenças ubíquas e não temáticas, independentes até certo ponto das vicissitudes da ação, às quais no entanto respondem, compondo com elas um acorde de ressonância histórica e nacional profunda.” (SCHWARZ, 2000b, p. 47). Perceba-se que, segundo o entendimento de Schwarz, o conteúdo — a volubilidade que qualifica a peculiaridade sociológica brasileira — está também na forma. Dito de outro modo: o conteúdo sociológico não é apenas tema, nem somente matéria abordada no romance, ele aparece na forma narrativa, materializado no discurso em primeira pessoa do narrador Brás Cubas.

A forma de que estamos tratando — mais propriamente, a figura do narrador — apresenta-se discursivamente do seguinte modo:

A mudança inopinada e repetida no caráter do narrador forma a célula elementar do dispositivo literário — a volubilidade — que estamos estudando. Para o seu sujeito, no caso, o salto de uma personificação a outra comporta três satisfações ou “supremacias”. Uma liga-se ao gosto pela novidade; outra ao abandono seco do modo-de-ser prévio; e a terceira à inferiorização do leitor, desnorteado e inevitavelmente em sintonia com a figura “velha”, anterior, que acaba de cair. (SCHWARZ, 2000b, p. 49).

Capítulo bastante elucidativo dessas características estruturais é o insigne “O delírio”. Assim Machado de Assis (1975, p. 108) o iniciou:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Esse capítulo é um excuro no interior da narrativa. Nele, é possível observar a presença das três “supremacias” de que fala

Schwarz. O relato do delírio – a “**representação literária de estados psíquicos aberrantes**”, segundo José Guilherme Merquior (1990, p. 333, grifo do autor) – atesta o “gosto pela novidade”, pois “ainda ninguém relatou o seu próprio delírio”. Novidade essa que não tem apenas um sentido, podendo significar o uso de uma técnica literária moderna portadora do germe do fluxo da consciência, ou mesmo introdução de associações, analogias e metáforas típicas da linguagem poética, bem como reprodução caprichosa de uma digressão que em nada contribui com o desencadeamento dos fatos, significando, antes, um capricho, uma demonstração de descompromisso com a regularidade da narração.

A recorrência à fantasia imaginativa é o intervalo entre a visita de Virgília ao moribundo “prestes a deixar o mundo” (ASSIS, 1975, p. 106) e a recordação do nascimento de Brás Cubas; trata-se de um “abandono seco do modo-de-ser prévio”: entre a exposição das circunstâncias da morte e a descrição da aurora da vida, há a reminiscência de um pensamento de cunho fantástico em que a sandice ganha escoamento e a razão é abafada. O narrador, inteiramente despreocupado com a organização mental que o leitor fará da intriga, satisfaz a uma de suas veleidades, que consiste em dispor os episódios de sua vida de modo assistemático, espontâneo, avesso a regras e convenções.

“Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração.” Esse excerto revela a pressuposição de que o leitor seja desinteressado, por assim dizer, nas aventuras da mente. Se as experimentações psicológicas não lhe despertam a curiosidade, é sinal de que ele tem inteligência limitada e é incapaz de compreender uma reflexão que em muito contribuirá com o avanço da ciência. O narrador deduz que o leitor de suas memórias possa ser mediano, insensível à elucubração filosófica, à investigação da natureza humana. Ao mesmo tempo, Brás julga a descrição de sua viagem “à origem dos séculos” (ASSIS, 1975, p. 108) sobre o lombo de um hipopótamo matéria refinada e iluminadora, percepção de um sujeito altamente ilustrado. Isso demonstra a sutileza do humor machadiano, em cujas variações encontramos a “inferiorização do leitor”. Outro trecho exemplificador do que estamos falando é este: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar,

fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (ASSIS, 1975, p. 98).

A volubilidade – chamada “labilidade” por Bosi (2007, p. 55) – é um princípio formal que tem, para Schwarz, um caráter de classe. A maneira por que Brás Cubas narra a sua vida representa o modo de agir da classe dominante. Nas *Memórias póstumas*, a mutabilidade ininterrupta do caráter da elite brasileira com vistas a adequar-se às conveniências, sobretudo, àquelas ligadas à preservação dos privilégios assegurados pela estrutura colonial é construída por meio das interrupções, dos subterfúgios, das tergiversações, da disposição caprichosa dos episódios, do desrespeito ao leitor, do tratamento despropositado de assuntos os mais variados etc.

2. Haveria coesão entre a filologia de Auerbach e a crítica de Schwarz?

Waizbort (2007) destaca alguns autores que possuiriam afinidade com Schwarz. O primeiro deles é Erich Auerbach, o autor de *Mimesis*, obra cujo método filológico permite a análise da representação da realidade na literatura. Segundo Waizbort (2007, p. 14, grifo do autor): “O título mesmo do livro de Auerbach afirma: como ‘filólogo’, interessa-lhe a realidade que se apresenta na forma de literatura; disso decorre a tarefa, que é mostrar como a literatura expõe uma realidade, vale dizer, a constitui como tal (na obra).” Veja-se que, em *Mimesis*, a filologia de Auerbach centra-se na perscrutação do realismo literário que percorreu os séculos, realismo esse que não corresponde ao estilo de época oitocentista, mas à técnica literária de que se valeram os grandes escritores do Ocidente, como Homero, Dante, Stendhal, Flaubert e Virginia Woolf, por exemplo. Essa técnica possibilita a apreensão da realidade representada na obra, isto é, literariamente construída, adstrita ao universo peculiar da linguagem estética. Daí o distanciamento relativamente aos estudos que utilizam a temática abordada na obra literária para ratificar o momento histórico. Sobre o método empregado em *Mimesis*, afirma Auerbach (2009, p. 501):

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto.

Note-se que o método auerbachiano orienta-se por “uma intenção determinada” que não foi concebida antes do processo de interpretação. Os objetivos do autor, no terreno da crítica, não transcendem os textos, visam unicamente a compreendê-los dentro dos limites literários, isto é, no interior da obra. As reflexões centram-se nos meios historicamente específicos de apresentação literária da realidade, ou seja, interessa a esse tipo de estudo analítico o modo como o texto constrói o real por meio do discurso. A essa maneira de perquirir a literatura, estaria alinhada, segundo Waizbort (2007, p. 49, grifo do autor), a crítica schwarziana:

Schwarz está dialogando também com Erich Auerbach e, embora “sem alarde de método ou terminologia”, revelando uma “inspiração essencial” sua. Pois há preocupação de mostrar como se trata menos de um realismo e mais de uma série ampla, no limite infundável, de realismos específicos, entendidos como modos de exposição da realidade na obra literária, à qual o resultado da análise de Schwarz acrescenta mais uma possibilidade. Dito em outra chave: ao mostrar como Machado de Assis expõe a realidade, Schwarz oferece mais um capítulo a *Mimesis*.

Se há algo que legitime essa aproximação metodológica, é o fato de Auerbach e Schwarz terem consciência de que, embora seja autônoma em relação ao mundo, a literatura, de Homero a Virginia Woolf, buscou as formas mais variadas de representá-lo. No entanto, o conceito de representação não significa a mesma coisa para os dois estudiosos. Para Auerbach (2009, p. 499), representação é imitação: “O tema deste escrito [*Mimesis*], a interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’,

ocupa-me a longo tempo.” Imitação, frise-se, no sentido clássico do termo, segundo a acepção da mimese platônica: “Parti originalmente da interrogação platônica no livro X da *República*, que coloca a *Mimesis* em terceiro lugar após a verdade, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na *Comédia* a realidade verdadeira.” De acordo com Antoine Compagnon (2010, p. 95), Auerbach não questionou a noção tradicional de mimese, preservando o seguinte significado: “A *mimèsis*, desde a *Poética* de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade.”

Quando Schwarz (2000b) utiliza, em *Um mestre*, os termos “representação”, “estilização”, “formalização” e “imitação”, não está pensando no procedimento literário que Auerbach tinha em mente, muito menos está se referindo ao conceito original de mimese e preservando-o. Na verdade, emprega esses conceitos para caracterizar o processo de transformação dos elementos externos em internos. Se o longo ensaio de Schwarz sobre as *Memórias póstumas* constituiu um dos capítulos de *Mimesis*, como sugere Waizbord a fim de sublinhar a afinidade entre o crítico na periferia do capitalismo e o filólogo alemão, certamente seria visto como um corpo estranho ao conjunto da obra, pois o método de Schwarz filia-se à tradição hegeliano-marxista, que não era a fonte precípua da inspiração de Auerbach. Outra dissonância entre os autores evidencia-se pela visão contrastante que as suas obras revelam acerca do destino da sociedade (Auerbach tinha em mente o contexto mundial e Schwarz, o brasileiro). Segundo George Sperber (1972, p. 221), a visão de mundo de Auerbach “reflete-se na concepção filosófica do livro [*Mimesis*], que parece utilizar-se de uma série de eventos literários, históricos e sociológicos para deles extrair uma concepção do destino universal.” Como se vê, o filólogo tinha em mente a reconstrução do destino da humanidade por meio do exame dos textos emblemáticos de determinadas épocas. Noutros termos: ele queria escrever uma obra de história da civilização europeia com base na alta literatura. Na verdade, Auerbach conservava, de acordo com Sperber (1972, p. 221), o ideal humanístico de “unificação de cada destino individual no destino universal”, algo que pareceria utópico a Schwarz, autor que, segundo Alfredo de Melo (2014, p. 413), foi dominado pelo

“pessimismo frankfurtiano” e pela “certeza de que o Brasil só integra a modernidade pelas portas do fundo.”

Não há, portanto, uma excepcional afinidade entre Schwarz e Auerbach (2007, p. 361), sobretudo, porque, enquanto este se valia do método filológico voltado ao estudo da “história imanente dos últimos milênios” por intermédio da análise da “história da conquista da autoexpressão humana”, aquele estava preocupado com a formulação particular de um método que conjugasse os avanços das investigações formalistas com a visão histórica do marxismo.

3. A teoria lukacsiana do romance e o método crítico de Schwarz

Em acordo com Waizbort (2007, p. 37), também “é preciso ir a Georg Lukács para buscar as formulações que informam as análises de Roberto Schwarz” e nisso o autor de *A passagem do três ao um* tem razão, pois é raro o escrito de Schwarz que não faça referência a Lukács. Os ensaios sobre romances europeus, reunidos em *A sereia e o desconfiado* e escritos quando o crítico ainda cursava pós-graduação no exterior, revelam a influência do principal expoente do marxismo ocidental: ao apreciar criticamente as obras romanescas de Dostoiévski, Henry James, Balzac, entre outros, Schwarz parte do esquema formulado originalmente por Lukács (1999) em seus textos do decênio de 1930, esquema esse baseado na ideia de que o romance moderno é produto artístico das contradições da sociedade burguesa; mais do que isso, é no material linguístico que essas contradições aparecem racionalizadas com maior clareza, daí ser ele o *locus* privilegiado da investigação sociológica.

Diz Schwarz (2002, p. 33-34) em entrevista a Eva Corredor:

[...] devo muito a Lukács: devo a ele meu esquema do romance europeu. Como ficou dito, sua construção não corresponde às realidades brasileiras. Porém, como é uma notável formulação das grandes linhas da história social e literária europeia, ela faz ver os pontos em que a sociedade e a cultura brasileira se desviam de seus muito estimados modelos europeus. Esses desvios eram dolorosamente percebidos pelos contemporâneos, que os

viam como falhas nacionais e, nos melhores casos, as transformavam em elementos de crítica social e de produção artística. Como meu interesse era examinar essas questões, os estudos de Lukács sobre o romance entraram de modo substancial, ainda que negativo, em meu trabalho.

Num país de capitalismo dependente, como é o Brasil, é natural que o desenvolvimento cultural sofra o influxo das correntes espirituais e filosóficas em voga nas nações centrais, em que as vanguardas renovam os modelos de produção artística que com frequência são importados por sociedades periféricas. Trata-se da aclimação de ideias estrangeiras, um fenômeno que pode parecer utópico a quem acredita que “ideias não viajam” – é o caso, segundo Schwarz (1992, p. 116), de Maria Sylvia de Carvalho Franco – mas indispensável à reflexão de quem se envereda pelos caminhos da história literária, sobretudo, da brasileira: “Quem lida com história literária – ou, para dar outro exemplo, com história da tecnologia – não pode fugir à noção de influxo externo, pois são domínios em que a história do Brasil se apresenta em permanência sob o aspecto do atraso e da atualização.”

O estudo lukacsiano do gênero romanesco diz respeito à forma literária que surgiu na Europa como resultado do impacto da ética burguesa na psicologia social. A axiologia sustentada pela grande épica tornou-se inconcebível para a mentalidade criadora moderna: os artistas não podiam mais expressar, sem manifestar incoerência, os valores que estavam em declínio nas sociedades europeias em que, como demonstrou Weber (2004), a doutrina ascética, puritana e racional da burguesia ascendente produziu um novo tipo de homem – o *homo oeconomicus*. E o que essas circunstâncias propiciadoras da emergência do romance moderno têm a dizer sobre os romances periféricamente escritos? Para Schwarz, muito, pois, se o romance brasileiro é imitação, ainda que com elementos autênticos, do padrão romanesco europeu, logo, a análise das incongruências relativas à expressão literária de ideias impróprias tem muito a revelar sobre nossas letras e nossa cultura.

Quando Lukács (1999, p. 88) afirmou que o romance é a “expressão da consciência burguesa na literatura”, ele estava pensando

do, segundo princípios da teoria marxista baseados na ideia de que a consciência é determinada pela base material, na formação de um novo gênero literário. Veja-se que, conforme as diretrizes marxistas, a literatura não é manifestação puramente autônoma, porém, reflete as forças produtivas da sociedade em que é criada. Assim sendo, o estudo do romance brasileiro com base na teoria estética de Lukács seria capaz de constatar, a um só tempo, aspectos da importação dos preceitos capitalistas e características da forma literária que os expressa. Foi o que fez Schwarz em *Ao vencedor as batatas*:

Pela via de argumentação lukacsiana, é preciso compreender a especificidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, sem o que é impossível compreender a forma do romance. No caso de Lukács, isso foi pensado muito mais no contexto das peculiaridades do desenvolvimento do capitalismo na Europa (França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Rússia), mas a questão permanece de pé e formulada potencialmente para outros casos; Schwarz tomou para si a tarefa e desdobrou-a em *Ao vencedor as batatas*. (WAIZBORT, 2007, p. 38).

Ao adequar a teoria estética lukacsiana ao contexto brasileiro, Schwarz pôde perceber que o desajuste ideológico causado pela formação de um capitalismo desnivelado e combinado com práticas anacrônicas influiu substancialmente na criação do gênero romanesco. No século XIX, Macedo e Alencar aventuraram-se na escrita dos primeiros romances brasileiros tomando como referência modelos estrangeiros incongruentes, em termos de conteúdo, com a realidade sociológica do Brasil. Europeu ou brasileiro, o romance, sob o feixe de luz da teoria de Lukács, isto é, compreendido como parte integrante da superestrutura, carrega em si mesmo, em sua forma, o fundamento dos meios materiais de existência. É por isso que os críticos literários de orientação marxista se veem impossibilitados de prescindir da análise contextual. Texto e contexto, para eles, são indissociáveis.

É exata, portanto, a seguinte afirmação de Waizbort (2007, p. 38): “estamos nos encaixos de Lukács quando Schwarz firma posição pelos ‘pressupostos sociológicos das formas’.” Em *Ao vencedor as*

batatas, pode-se notar que os primeiros romances brasileiros foram tentativas de importação do gênero em voga na Europa – uma postura muito reveladora dos aspectos gerais do comportamento da nossa classe letrada oitocentista. Quando, no decênio de 1970, Schwarz encontrou, nas páginas escritas pelo Machado da fase romântica, conformismo com imitação de modelos estrangeiros, resolveu examiná-los à luz da teoria estética lukacsiana e foi assim que descortinou os tais “pressupostos sociológicos” que os sustentavam.

A peculiar disposição dos primeiros romancistas brasileiros para a reprodução das formas estéticas europeias, explica-a, principalmente, o desejo ardoroso de nossas classes dirigentes de incorporar os modos de expressão típicos das nações centrais. Embasado em doutrinas progressistas, liberais e racionais, o processo civilizador europeu forneceu elementos culturais autênticos para a composição do gênero romanesco. A matéria dos romances oitocentistas franceses e ingleses, por exemplo, era o trabalho livre, os discursos favoráveis à liberdade de conduta, as práticas políticas emancipatórias, o universo das mercadorias etc. Esses temas também faziam parte dos romances brasileiros, mas possuíam caráter falso, pois aqui havia práticas – como o escravismo e o clientelismo – que contradiziam a aspiração das elites aos ideais civilizatórios dos países do centro (SCHWARZ, 2000a).

Macedo e Alencar imitaram a forma estrangeira com desenvoltura, imprimindo na intriga de seus romances as ideias correntes nos Estados em que o liberalismo legitimou-se. Isso não significa que, no Brasil, essas ideias não eram praticáveis; pelo contrário, eram adotadas em larga escala, sempre convivendo, porém, com fatores ideológicos antagônicos. Da combinação de práticas contraditórias surgiu o caráter flutuante e plástico de nossa cultura, movedição ao influxo externo, que, ao invés de ser formalizado criticamente por aqueles escritores, foi por eles naturalizado. O bom romancista, para Schwarz (2000a), seria aquele que captasse, no nível formal, as nossas incongruências ideológicas. A independência de nossas letras dar-se-ia somente quando o conformismo cedesse lugar ao ponto de vista crítico, algo que só ocorreu com a publicação das *Memórias póstumas*.

Considerações finais

Há, na crítica schwarziana, a convicção de que a grande literatura, verdadeiramente emancipada, não imita acriticamente as relações sociais, não reproduz a ideologia conservadora, mas, por meio das categorias da narrativa, elabora os fatos representados, a fim de que se percebam, mesmo que estejam encobertos pelo verniz do humor, os pontos sociológicos nevrálgicos, isto é, as mazelas a serem superadas. Note-se que o critério da crítica de Schwarz é político e não estético. A grandeza da obra depende de sua capacidade de denúncia – por intermédio da formalização de dados externos – dos problemas objetivos historicamente consolidados e sequiosos de resolução.

Para Schwarz, os narradores em terceira pessoa dos romances do período romântico de Machado de certa forma apresentam as situações de modo conformista: a sociedade representada é vista sob o ponto de vista edificante, de modo que permanecem ocultas as deficiências da organização social. A moral familiar é como que superestimada: ela tem o poder de corrigir falhas de personalidade, de regenerar o caráter do homem e de melhorar a sua posição social desprivilegiada. Mostram-se as vantagens da autoridade patriarcal e abafa-se a falta de liberdade que ela faz abrolhar. Coisa bastante diversa há nas *Memórias póstumas*: todo o *show* das iniquidades desempenhadas por Brás Cubas põe a nu o autoritarismo da classe dominante; as camadas altas da sociedade, aí, já não têm mais superioridade moral, são agora vistas apenas como usufrutuárias de privilégios, isto é, como parasitárias.

A crítica de Roberto Schwarz às *Memórias póstumas* baseia-se numa noção geral, perceptível do início ao fim de *Um mestre*: o processo social está na forma literária, nela residem conhecimentos objetivos sobre os aspectos da formação da sociedade brasileira. Isso significa que o método crítico de que tratamos não é comparativo, isto é, não busca comparar a sociedade real com a sociedade literariamente inventada, de modo a estabelecer pontos de conexão entre elas. Também não consiste em levantar questões sobre o que está expresso no conteúdo. Na verdade, a sua sutileza depende da percepção de como a forma imita a estrutura historicamente sedimentada das relações sociais.

REFERÊNCIAS

ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. (Edição crítica da Academia Brasileira de Letras).

ASSIS, M. de. Instinto de nacionalidade. In ASSIS, M. **Crítica**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p. 7-28.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUERBACH, E. Filologia da literatura mundial. In: AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 357-373. (Coleção Espírito Crítico).

BOSI, A. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber and Faber, 1958. p. 13-22.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. (Col. Documentos Brasileiros).

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. Tradução Letizia Zini Antunes. **Ad hominem**, São Paulo, n. 1, p. 87-136, 1999.

MELO, A. C. B. de. Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 16, p. 403-420, jul./dez. 2014.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: MERQUIOR, J. G. **Crítica**: ensaios sobre arte e literatura (1964-1989). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 331-342.

MEYER, A. **Machado de Assis**. 2.ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**: Colônia. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROMERO, S. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1936.

ROUANET, S. P. Contribuição para a dialética da volubilidade. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 175-194, mar./mai. 1991.

SCHWARZ, R. Entrevista a Eva Corredor. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 14-37, 2002.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a (Coleção Espírito Crítico).

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b. (Coleção Espírito Crítico).

SCHWARZ, R. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 115-122 (Coleção Clássicos Latino-Americanos).

SCHWARZ, R. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: SCHWARZ, R. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.

SPERBER, G. B. A representação da realidade na literatura ocidental. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 1, p. 221-223, 1972.

WAIZBORT, L. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A FORMA ENSAIO NA CRÍTICA LITERÁRIA DE ANTONIO CANDIDO: NO LIMIAR ENTRE TRADIÇÃO E RUPTURA

Rangel Gomes de ANDRADE

Antonio Candido é referido como um dos mais importantes ensaístas brasileiros. O ensaio, forma eleita pelo crítico para tecer suas considerações sobre a produção literária nacional e estrangeira, é um gênero fronteiro, híbrido, que se situa no limiar entre produção científica e criação literária. As primeiras gerações formadas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, das quais Candido faz parte, buscaram, em larga medida, se contrapor ao diletantismo e à prática ensaística que vigorava no país, veiculada por intelectuais de formação bacharelesca e muitas vezes autodidatas. Foi contra essa tendência à falta de rigor conceitual que os intelectuais advindos da Universidade de São Paulo se voltaram, em nome da construção e sedimentação das Ciências Humanas e Sociais no Brasil. No entanto, Antonio Candido estabeleceu um diálogo com a prática ensaística vigente na produção intelectual brasileira. Se a formalização acadêmica buscou romper com o ensaísmo precedente, Candido manteve um fio de continuidade com essa tradição. Em que consiste o estabelecimento desse diálogo com a tradição ensaística nacional? Em que se aproxima e em que se distancia a forma ensaística de Antonio Candido em relação àquela produzida pela geração progressista?

A origem do gênero deriva do Renascimento francês, com *Os ensaios* (1580) de Michel de Montaigne (1533-1592). Sobre o que trata a obra de Montaigne? De acordo com o pensador: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.” (MONTAIGNE, 2016, p. 40). O autor busca construir um autorretrato, uma imagem de si: o humano é sua matéria. A tendência humanista está na origem desse gênero. Mas, segundo Andre Scoralick (2016, p. 25): “Montaigne fala frequentemente de si em sua obra, mas não é propriamente aí que ele se revela, e sim nos juízos que emite sobre matérias quaisquer.” A construção do autorretrato passa pelo tema que retrata. O ensaio necessita de um objeto. É através do estabelecimento de juízos em torno de um objeto que o ensaísta se revela plenamente, o que acaba por produzir uma espécie de “movimento dialético” entre o sujeito e o objeto de sua investigação.

O humanismo de Montaigne tornava-o avesso a totalizações, daí a incompatibilidade do ensaio com qualquer espécie de dogmatismo e sua insubordinação aos sistemas fechados. O antidogmatismo de Montaigne, como assinala Manuel da Costa Pinto (1998, p. 37), “está certamente na raiz dos *Ensaíos* e de todos os seus sucedâneos.” Theodor Adorno (2003, p. 25), discutindo o ensaio moderno, reforça a permanência desse traço: “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.”

Portanto, a forma ensaística compartilha com suas raízes montaignianas três pontos de contato fundamentais: a **dimensão humanista**, a **dialética entre sujeito e objeto** e a **aversão ao dogma**.

De sua origem com Montaigne, o ensaio passa pelos *moralistes* franceses, no século XVII – destacadamente Blaise Pascal e François de La Rochefoucauld –, tem continuidade no século das Luzes através de autores como Diderot, Voltaire e Montesquieu, para culminar, na virada do século XIX para o XX, em nomes como Charles Baudelaire e Paul Valéry. Ambos utilizaram a forma do ensaio para apreensão do fenômeno artístico e literário. Podemos depreender, do tipo de ensaio que esses autores produziram, a reflexão que par-

te de um fenômeno pontual, como uma exposição ou um poema, para considerações de cunho geral. Sem pretensão de construir um sistema fechado, esses ensaístas acabam por elaborar reflexões que buscam apreender um determinado fenômeno artístico-literário através de conjecturas amplas, capazes inclusive de ultrapassar os limites do objeto. Um exemplo disso é o célebre ensaio de Baudelaire “O pintor da vida moderna”, que trata da obra do gravurista Constantin Guys, mas que se eleva a uma reflexão sobre a Modernidade. O ensaio baudelairiano se desenvolve em camadas, abordando diferentes dimensões da produção de Guys, cada uma delas levando a novas proposições sobre a Modernidade estética. Nesses termos, o ensaio constitui, nas palavras de João Barrento (2010, p. 41),

[...] uma forma de escrita que, sem pretensões de chegar a “conhecer” sistematicamente o seu objeto ou de o descrever, lhe arma o cerco para o levar a “revelar-se”, numa lenta epifania profana, em facetas múltiplas, algumas escondidas.

Nesse sentido, o valor do pensamento ensaístico encontra-se na tensão que estabelece entre singular e universal. Através de um fenômeno singular alça-se à universalidade, porém sem perder o objeto de vista ou reduzi-lo a mero instrumento. De acordo com Adorno (2003, p. 27): “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa.” O filósofo ainda chama atenção para dimensão do ensaio que se presta “à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados” (ADORNHO, 2003, p. 16), ou seja, o ensaio debruça-se sobre um objeto previamente constituído e não almeja criação original. Segundo o filósofo, em formulação bem ao gosto de Baudelaire, o ensaio não almeja “procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim **eternizar o transitório.**” (ADORNHO, 2003, p. 27, grifo nosso). A partir de ensaístas como Baudelaire, o ensaio se torna ferramenta primordial de apreensão do objeto artístico, pensado na chave da **dialética entre singular e universal.**

No Brasil, a tendência ensaística vigora no pensamento nacional desde pelo menos o século XIX, especialmente através da

imprensa. Segundo historicização de Alexandre Eulalio (1992, p. 18), é com o *Correio Brasiliense*, periódico fundado por Hipólito da Costa em 1808, que tem origem no Brasil o “ensaio em alto nível intelectual”. O ensaísmo se desenvolve entre nós em paralelo com o desenvolvimento do periodismo, através da prática do folhetim: findo o Primeiro Reinado, a imprensa começa a se modernizar e o folhetim se populariza, com a participação de grandes escritores e intelectuais da época: “a prova de que todos os ‘belos talentos’ têm de passar, antes de receberem de vez seus preciosos diplomas de almas sensíveis e espirituosas.” (EULALIO, 1992, p. 31).

O espírito de missão da geração romântica encampa a forma ensaística, dando ares a um vigor crítico até então inédito no país. Os artistas e intelectuais se empenham na atividade crítica através da imprensa, na qual se veicula o debate político e estético. Essa tendência prevalece até meados do XIX. Já nos últimos decênios do século, desponta a figura de Sílvio Romero. Seus estudos de história literária iriam lhe reservar “desde logo um lugar central em nosso ensaísmo, que ele se apressou a ocupar com todo o gosto.” (EULALIO, 1992, p. 45). Na mesma época, também estreia uma eminente geração de ensaístas do porte de José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior. Com isso, o ensaio começa a se imbricar com áreas como História, Política, Direito e Sociologia.

Já no século XX, o ensaio ganha novo fôlego com a geração modernista, da qual se destaca a produção ensaística de Mário de Andrade, que contribuiu até seus últimos anos com o debate estético-literário nacional. Da seara modernista despontam também, a partir do decênio de 30, dois dos mais refinados exemplos daquele que Alexandre Eulalio (1992) denomina de **ensaio interpretativo**: Gilberto Freyre (1900-1987) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Ambos, nossos mais célebres intérpretes, se valeram do ensaio de viés sociológico como forma de elucidar os dilemas nacionais, em um movimento que explora a observação de questões pontuais da vida brasileira para produzir teses amplas e gerais. Nas análises sociológicas desses autores prevalece certo vigor estético, que faz de suas obras grandes **narrativas de formação**, o que acaba por produzir um cruzamento entre “a imaginação e a observação, a ciência e a arte” (CANDIDO, 2008, p. 138). De acordo com Candido

(2008, p. 138), esse tipo de ensaio “constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento.” Ainda segundo o crítico, as duas obras fundamentais desses autores, *Casa-grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), exprimiam “a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930” (CANDIDO, 1995, p. 9). Derivadas de uma mudança de consciência desencadeada pela Revolução de 30, essas obras ficaram marcadas pela intenção de reinterpretar o passado nacional, oferecendo novas nuances e abordagens de nossa origem colonial, a fim de proporcionar subsídios para reflexão sobre o país de então.

Aproximadamente na mesma época, em 1934, é fundada a Universidade de São Paulo, que só viria a dar frutos a partir dos anos 40. Em 1942, Caio Prado Júnior publica *Formação do Brasil contemporâneo*, obra densa que busca reinterpretar o passado “em função das realidades básicas de produção, da distribuição e do consumo.” (CANDIDO, 1995, p. 11). Ao elaborar o primeiro exemplo consistente de interpretação nacional com base no método materialista histórico, Caio Prado distanciava-se largamente do ensaísmo de Freyre e Sérgio Buarque: “um autor que não disfarçava o labor da composição nem se preocupava com a beleza ou expressividade do estilo.” (CANDIDO, 1995, p. 10-11). Análise rigorosa, dura, avessa à imaginação e ao beletismo: “uma exposição de tipo factual, inteiramente afastada do ensaísmo [...] e visando a convencer pela massa do dado e do argumento.” (CANDIDO, 1995, p. 11).

A consistência de método e análise presentes na obra de Caio Prado marca o tom, dentre as obras fundamentais elencadas por Candido para formação de sua geração, do tipo de produção intelectual engendrada pela Faculdade de Filosofia, de que Florestan Fernandes pode ser tido como o exemplo mais emblemático. O processo de modernização do conhecimento desencadeado pela fundação da Universidade de São Paulo passa a conceber o ensaio como um resquício do diletantismo e do impressionismo da nossa tradição de pensamento, que necessitava ser superada no afã de consolidação das Ciências Sociais enquanto disciplina acadêmica. Em meio à busca de uma sociologia produzida a machadadas cada vez mais duras, graças ao rigor de método empreendido por Florestan

e continuado através dos estudos desenvolvidos por seus discípulos, Antonio Candido destaca-se como figura díspar, ao dar continuidade à verve ensaística progressista.

A revista *Clima*, criada em 1941, foi um dos primeiros frutos da Universidade de São Paulo e arregimentou em torno do periódico um grupo de jovens estudantes da terceira turma da Faculdade de Filosofia: Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Paulo Emilio Sales Gomes, responsáveis respectivamente pelas seções de literatura, teatro, artes plásticas e cinema. A revista circulou de 1941 até 1944 e proporcionou um olhar crítico renovado sobre a produção cultural paulista da década de 40, graças ao repertório acadêmico que seus críticos trouxeram da cultura universitária: “Nesse contexto, fizeram a ‘ponte’ entre a Faculdade de Filosofia e as instâncias mais amplas de produção e difusão cultural da cidade.” (PONTES, 1998, p. 14). Ao se inserirem no debate de ideias e na vida intelectual de São Paulo, o grupo apresentou aos círculos letrados da cidade o novo espírito crítico que estava se engendrando na Universidade. No entanto, os jovens, inicialmente empenhados no labor puramente intelectual, tiveram uma estreia discreta, sem muito alarde ou ímpeto de ruptura, como fora a dos de 20 em relação às gerações anteriores. Isso porque intencionavam produzir o balanço do Modernismo. Afinal, a Semana de Arte Moderna havia acontecido apenas vinte anos antes e seus impactos ainda não haviam sido bem avaliados.

[A geração de 20] foi uma geração de artistas, e se separa radicalmente da nossa por esse caráter. Mas foi também uma geração de crítica, no que está mais perto de nós. O que nos distingue aí, no entanto, é o caráter da nossa crítica respectiva. A deles foi demolidora e construtora. A nossa é mais propriamente analítica e funcional. (CANDIDO, 2002, p. 243).

Ainda no texto supracitado, datado de 1945, ao rebater uma provocação feita por Oswald de Andrade, Candido (2002, p. 241) enfatiza o empenho de sua geração: “É a necessidade de pensar as coisas e as obras, inclusive as que você e os seus companheiros fizeram, sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de

praxe.” A contundência da resposta, entretanto, não desmente a admiração que sua geração nutria pelos mais velhos, que frequentavam rotineiramente:

A nossa geração teve a sorte de ver e observar de perto os artistas famosos que admirava, ou que formava o *top-set* da cultura, numa cidade que acabava de completar um milhão de habitantes e em cujo centro concentrado [...] as pessoas se conheciam de vista. (CANDIDO, 1980, p. 159).

Havia, então, dois elementos da vida intelectual e cultural que tiveram profundo impacto na formação dos moços da geração de *Clima*: um os influenciou e impulsionou seu espírito crítico; o outro contribuiu na construção de seu pensamento e lhes forneceu os subsídios para a apreensão da produção artística do período: respectivamente, o Modernismo, de um lado, e a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, de outro. Encontravam-se, portanto, no limiar entre tradição e ruptura. Situação que fazia com que o escritor e crítico Sérgio Milliet representasse, para Candido, a figura intermediária, o “homem-ponte”, pelo seu vínculo com o Modernismo heroico de 20 e pela sua interface com a sociologia e outras matérias na apreensão do fenômeno artístico, antecipando o tipo de formação prezado pela Universidade de São Paulo:

[...] ao contrário de quase todos os outros intelectuais daqui, ele tinha o tipo de formação que os criadores da Universidade desejavam instalar. Não era bacharel em direito nem médico, não era diletante nem foca de redação. Tinha estudado ciências econômicas e sociais numa universidade suíça e adquirira aquela técnica de aprender que nós estávamos procurando dominar. (CANDIDO, 2006a, p. 148).

Sérgio Milliet foi poeta e ensaísta, tendo sido um grande admirador de Montaigne, de quem herdou a verve humanista, chegando a verter os *Ensaíos* para o português. A massa da produção ensaística de Milliet pode ser vislumbrada em seus *Diários*, divididos em dez volumes que abrangem o período de 1940 a 1956. Neles, o

autor divaga sobre diversos temas, de maneira fragmentária, deslocando e tensionando objetividade e subjetividade, de maneira que o comentário sobre romances, pinturas e esculturas se mescla com elucubrações de cunho biográfico e sentimental, forma de exposição que se aproxima muito dos *Essais* montaignianos. A aproximação entre o pensador francês e Milliet incorre na tendência antidogmática do ensaísmo de Milliet, ou naquilo que Candido (2006a, p. 155) chama de uma escrita **flutuante**: “Flutuar no sentido de mudar livremente de posição e no de circular caprichosamente entre as ideias, esposando as mais diversas formas de interpretação e reivindicando o direito da diferença constante”. Essa “flutuação” e o flerte excessivo com a dimensão literária acabam por distanciar demasiadamente o ensaio de Milliet do rigor científico. Porém, de acordo com Candido (2006a, p. 155), a despeito de seu afrouxamento teórico, Milliet compensava a insuficiência filosófica com o vigor crítico:

[...] porque livrava a análise de qualquer dogmatismo e mesmo de qualquer obrigação de julgar, possibilitando uma grande plasticidade de visão, uma compreensão sem preconceitos, que lhe permitiu ver com profundidade e simpatia a literatura do seu momento, mesmo quando ela não era do tipo que preferia.

Apesar da ressalva levantada por Candido, Milliet teve uma formação excepcional para sua época, tendo passado muitos anos na Suíça, onde adquiriu uma vasta cultura interdisciplinar, abarcando economia, sociologia, literatura e estética. A sociologia, destacadamente, teve papel fundamental em sua apreensão do fenômeno artístico, especialmente no âmbito das artes plásticas, onde sua atuação foi mais sentida, em que a matéria lhe possibilitava

[...] apreender os processos e circunstanciar as situações, evitar afirmações definitivas, abolir os dogmatismos, perceber claramente o papel “político” do intelectual, a necessidade de seu envolvimento com uma ética. (GONÇALVES, 1992, p. 149).

Essa proximidade com a sociologia, dentre outras questões de temperamento intelectual e político, faria com que Candido e

sua geração se identificassem com a figura de Milliet, vislumbrando nele um **modelo**:

Como nós, partira da sociologia, da psicologia, da economia, da filosofia; como nós, sofrera o impacto do marxismo mas também da sociologia universitária; como nós, tinha uma preocupação política acentuada, sem sectarismo; como nós, aspirava a um socialismo democrático diferente das fórmulas reinantes. (CANDIDO, 2006a, p. 148).

Uma das preocupações centrais de Milliet é a questão da **mediação**. Seu empenho crítico se norteou pelo desejo de suprir a ausência de uma crítica informada capaz de proporcionar a mediação adequada entre a obra e o público. Percebendo que a arte moderna exigia um repertório cada vez mais denso e complexo de referências que uma sociedade como a nossa não detinha, Milliet procurava, em sua práxis crítica, suprir essa falta:

[...] o crítico de arte torna-se o complemento indispensável do artista, a voz de que este carece para explicar suas pesquisas, suas angústias, e também suas realizações. E para servir de elo entre o pintor ou o escultor e o grande público mais ou menos alheio a tais assuntos. (MILLIET, 1944, p. 11).

Seu livro de 1942, *Marginalidade da pintura moderna*, constitui uma tentativa de discutir e elucidar o problema do divórcio entre público e arte moderna. Graças à formação europeia, o domínio de um repertório científico atualizado e o conhecimento cosmopolita da produção artística adquirido na sua experiência no estrangeiro, Milliet buscava esclarecer os processos da arte moderna produzida no Brasil ao mesmo tempo em que propunha nortes, sugeria caminhos, direciona a vida artística nacional através de sua atividade enquanto crítico.

Para Milliet, exercer a crítica é um ato educativo. O crítico numa sociedade em transição, de mudanças aceleradas, perante as várias tendências emergentes, tem a cumprir uma tarefa de

orientação. Sua missão não é a de transferir valores e conhecimentos, mas abrir caminhos para que sejam provocados novos valores nos outros. Quer trazer ao meio social, nos momentos em causa (anos 1930-1940), o diagnóstico da situação, o discernimento de fatos que produzem um determinado processo – o da arte moderna. (GONÇALVES, 1992, p. 161-162).

Se Milliet é o intermediário entre a geração heroica do Modernismo e a de Antonio Candido, este observa, no famoso texto-balanço “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, que, apesar de seu ímpeto inicialmente demolidor, houve um processo de continuidade entre o ensaísmo praticado no século XIX e a verve reinterpretativa dos modernistas, especialmente a partir do decênio de 30:

É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica [...], até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, – é grande a tendência para a análise. Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. [...] Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero, ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de um Nina Rodrigues. (CANDIDO, 2008, p. 130-131).

Se a geração modernista desenvolve e aprofunda problemas intuídos ou sugeridos pelos intelectuais do séc. XIX, especialmente com o ensaio de interpretação, o crítico nota que a mesma renovação não ocorrera em relação à interpretação da nossa literatura. O significativo êxito alcançado no processo de reinterpretação da história social não encontrava contrapartida no âmbito da história literária. Percebendo isso, Candido dá um passo atrás para poder dar dois à frente: elege como objeto, em sua tese na Universidade de São Paulo, o maior historiador da literatura do século XIX: Sílvio Romero (1851-1914).

Em *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, defendida em 1942, Candido expõe periodicamente as posições teóricas de Romero, para, nos capítulos finais, esquadrinhar seus problemas e

avaliar suas contribuições. O historiador, na leitura empreendida por Candido, teve o mérito de promover uma renovação no quadro da crítica do seu tempo, introduzindo teoria e método até então inéditos no meio. A crítica naturalista de Romero inseriu em nosso rarefeito meio intelectual o empenho de método e de estudo fundado em bases científicas sólidas. O espírito combativo e polemista de Romero foi capaz de instituir, segundo Candido (2006b, p. 198), “uma orientação intelectual liberta do formalismo colonial e do beletismo romântico.”

Ao ter, então, prestado contribuição significativa para a superação de certas vicissitudes de sua época, os próprios excessos da mentalidade crítica de Romero precisavam ser superados: “Para nos libertarmos da crítica *cientifista*, foi bom ter passado por ela.” (CANDIDO, 2006b, p. 197, grifo do autor). No prefácio à segunda edição da tese, redigido em 1961, Candido (2006b, p. 12) explicita suas intenções ao tomar como objeto a produção crítica de Romero: “marcar o ponto de partida das posições críticas a que cheguei, pois foi escrevendo esta tese que as defini pela primeira vez de maneira sistemática”. Ao dissecar as posições teóricas e balizar o empenho intelectual do grande historiador da literatura do XIX brasileiro, Candido busca compreender em profundidade os vícios e virtudes da nossa formação crítica com a finalidade de superá-los. Segundo a formulação de Roberto Schwarz (1987b, p. 31): “Não se trata [...] de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.”

Tendo aprendido bem a lição ensinada por Machado de Assis de assimilar seus precursores e dar continuidade aos seus acertos, “Antonio Candido aprendeu mesmo foi com as falhas de formação dos predecessores, cujos achados modestos também soube fixar e sublimar.” (ARANTES, 1997, p. 30). O retorno a Romero denota, portanto, a percepção de um problema de formação até então não resolvido: “Entroncando na tradição clássica, Antonio Candido não só respondia a um problema que de fato existira, como também poderia ajudar a desatar um nó que ainda não se desfizera.” (ARANTES, 1997, p. 19). Percebendo os equívocos e dogmas da

crítica sociológica excessivamente esquemática de Romero, que desprezava a dimensão formal da obra literária, Candido almeja propor uma “crítica integrativa” (CANDIDO, 2006b, p. 14). A historiografia de Romero, em seu pendor sociologizante, não foi capaz de avaliar e compreender adequadamente o nascimento e desenvolvimento daquilo que Candido chamaria de nosso “sistema literário nacional”, já que seu determinismo era incapaz de apreender o fenômeno literário em sua especificidade, reduzindo-o a simples produto do meio. Em resposta a essa concepção, Candido (2006b, p. 176, grifo do autor) postula que para apreensão do fenômeno literário, “a crítica deverá ser *literária*.” No interior mesmo do estudo que faz sobre os problemas da crítica romeriana, Candido já propõe, portanto, os subsídios para sua superação:

Com efeito, um dos maiores perigos para os estudos literários é esquecer esta verdade fundamental: haja o que houver e seja como for, em literatura a importância maior deve caber à obra. A literatura é um conjunto de obras, não de fatores, nem de autores. Uns e outros têm grande valor e vão incidir fortemente na criação; devem e precisam ser estudados; não obstante, são acessórios, quando comparados com a realidade final, cheia de graça e força própria, que age sobre os homens e os tempos: a obra literária. (CANDIDO, 2006b, p. 178).

Pois bem, se o ensaio sociológico de Freyre e Sérgio Buarque busca reinterpretar a realidade social brasileira, Candido almeja fazer o mesmo no campo da literatura. A maior expressão do postulado supracitado e desse empenho reinterpretativo encontra-se, sem dúvida, na monumental *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de 1959, por si só um grande ensaio de interpretação de nossa formação literária. Tal empenho, no entanto, se espalha por toda a produção ensaística do crítico. Paira sobre sua obra um **espírito de formação**, fundado em Romero, Freyre e Sérgio Buarque, mas presente também em Milliet, e que Candido, possivelmente o último dessa linhagem de intérpretes, dará prosseguimento, por meio do fenômeno literário: “Antonio Candido parecia sem dúvida se alinhar – por história interposta de um desejo que de

fato existiu – com essa aspiração coletiva de construção nacional.” (ARANTES, 1997, p. 12-13).

Ao final de seu famoso prefácio de *Raízes do Brasil*, Candido enfatiza que a grande contribuição da obra de Sérgio Buarque de Holanda para sua geração encontra-se no método, que “repousa sobre um jogo de oposições e contrastes, que impede o dogmatismo e abre campo para a **meditação de tipo dialético**.” (CANDIDO, 1995, p. 20, grifo nosso). Ora, nesse texto, publicado em 1967, Candido, com base no ensaio buarquiano, está sugerindo aquele que seria considerado por Roberto Schwarz (1987a, p. 129) “o primeiro estudo literário propriamente dialético”, ou seja, o ensaio “Dialética da malandragem”, publicado poucos anos depois, em 1970, na *Revista de Estudos Brasileiros*. O estudo de Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias* proporcionou uma visão renovada sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida, tido até então como romance menor, ao empreender uma análise que elucida a sociedade brasileira do XIX através da tessitura narrativa e da dialética entre ordem e desordem que atravessa o romance, ao mesmo tempo que propõe uma nova categoria para teoria social:

[...] a conjunção de análise formal e localização sociológica enquanto complementares abria uma perspectiva que permitia identificar, denominar e colocar em análise uma linha de força inédita até então para a teoria, a **linha da “malandragem”**. (SCHWARZ, 1987a, p. 130, grifo nosso).

O ensaísmo candidiano desdobra-se da reflexão literária para o desvelamento de problemas do contexto nacional, e vice-versa, naquele “trânsito entre análise estética e reflexão histórico-nacional”, de que dá nota Schwarz (1992, p. 31). Através de uma crítica empenhada e militante, Candido busca contribuir no processo de construção nacional, mas como ressalva na famosa entrevista a Mário Neme: “Cada um com suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias.” (CANDIDO, 2002, p. 245-246).

A forma do ensaio permite ao crítico uma reflexão abrangente e heterogênea, capaz de incorporar áreas diversas do conhecimento na análise, possibilitando uma abordagem que mobilize

a História, a Psicologia e a Sociologia, porém sem recair na crítica sociologizante de que dá depoimento a atividade de Romero, que tende a reduzir a literatura a mero documento histórico-social ou a produto direto do meio social do autor. O aporte sociológico, como apontamos, já era presente no pensamento crítico de Milliet, porém em Candido é elaborado de maneira mais sistematizada que em seu precursor.

Através do ensaio, o crítico tem a possibilidade de articular perspectivas teóricas distintas, mediando as tensões entre as correntes críticas, incorporando suas virtudes e problematizando seus vícios. Roberto Schwarz (1992) reforça esse elemento como termo original da crítica de Candido ao tomar como exemplo o ensaio sobre *O cortiço*, no qual análise literária e análise social são mediadas sem recair nos excessos de uma ou de outra. Ainda de acordo com Schwarz (1992), na ausência de uma teoria social consistente para empreender a análise da produção literária nacional, como havia na Europa, Candido necessitava “prover ele mesmo a história, a sociologia e a psicologia social necessários à plenitude de suas observações no plano formal.” (SCHWARZ, 1992, p. 46). Ou seja, ao mesmo tempo que busca elucidar o fenômeno literário, promove um esforço de interpretação social, num movimento ao mesmo tempo centrípeto, em direção ao interior da obra, e centrífugo, para a realidade histórica.

Pela sua amplitude de abordagem, a forma ensaística contribui com a intenção do crítico de mediação e esclarecimento do objeto literário. O ensaio de Candido privilegia um estilo claro, cristalino, livre de hermetismos que prejudiquem a compreensão, possibilitando ao autor um maior intermédio entre a obra e o público, porém sem abrir mão do rigor analítico, oferecendo assim uma recepção esclarecida para obras que desafiavam o gosto tradicional, a exemplo dos ensaios sobre autores estreados como Guimarães Rosa e Clarice Lispector ou interpretações inovadoras de obras estabelecidas, como os já citados *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*. Candido, assim como almejava Milliet, exercia um papel mediador, procurando dar a seu fazer crítico um sentido formativo, tanto para o público, como para a arte e a inteligência nacional.

Outro traço dos ensaios de Candido é o teor elíptico. Apesar de deterem uma estrutura fechada e integral, eles não se encerram em si, mantendo-se abertos ao diálogo e à controvérsia, deixando espaço para novas contribuições ou reformulações, como é o caso dos ensaios sobre Oswald de Andrade e o par de romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, escritos inicialmente nos anos 40 e retomados nos anos 70, já com uma nova mirada crítica, invertendo a avaliação feita anteriormente. O pensamento de Candido, portanto, se manteve sempre em processo de construção e propenso a reformulação. Seus ensaios também apontam direções para novas pesquisas através de proposições não integralmente desenvolvidas, deixados em aberto, sugerindo aos leitores trilhas a serem percorridas, como no ensaio “As transfusões de Rimbaud”, cujo arretrate levanta uma questão em torno do poeta que fica em suspenso, quase como se indicasse ao leitor uma possibilidade de investigação mais aprofundada. No comentário de Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 331-332) sobre o texto:

[...] ele jamais se coloca como um juiz que emite sentenças ou como o analista que achou a verdade única de um texto analisado. Vários de seus ensaios, para nós completíssimos, terminam com uma observação acerca daquilo que faltou estudar ou dizer. E já numa altura, em que, do alto de sua obra, ele poderia pontificar, a conclusão de uma análise sua é a seguinte: ‘Mas não tenho certeza se é mesmo assim’.

As produções ensaísticas de Milliet e Candido possuem algumas diferenças formais significativas. Se o *Diário crítico* de Milliet é fragmentário, disperso, misto de comentário crítico, reflexões cotidianas e escritos autobiográficos, ao gosto de Montaigne, o ensaio candidiano possui uma estrutura mais concisa, quase monográfica: elege um objeto de análise, foco da investigação, abordado de maneira abrangente, sistemática e pouco afeita aos arroubos radicais de subjetivismo. O ensaio de Candido não tem pretensões necessariamente artísticas, apesar de não abrir mão do vigor estético e da expressividade de estilo, pautado por uma exposição de teor digressivo – que em seus últimos anos adquiriu uma significativa dimensão

memorialista¹ – e avessa à linguagem cifrada dos chavões científicos, permitindo a compreensão mesmo do leitor não-especializado. Se em seus predecessores o fator estilístico servia muitas vezes como forma de sanar, através da imaginação e da expressão literária, as insuficiências teóricas e metodológicas, em Candido passa a constituir, portanto, uma opção formal no afã de comunicar a um público amplo, mediando o conhecimento acadêmico especializado e o estilo de escrita mais prosaico e afetivo que o ensaio privilegia. Por esse espírito de mediação, talvez possamos dizer que Candido, assim como Milliet, foi também um **homem-ponte**.

Concluimos, por fim, que o ensaio constitui em Antonio Candido ferramenta fundamental para a pretensão de uma crítica *integrativa e empenhada*, na medida em que possibilitou ao crítico estabelecer um diálogo entre a tradição interpretativa brasileira de extração modernista e o repertório científico e acadêmico da Universidade de São Paulo, num intuito construtivo, formativo, humanista, mediador e modernizante de que a postura crítica de Sérgio Milliet foi emblemática, fazendo de sua atividade intelectual o intermédio entre as duas dimensões centrais da formação de Candido.

O vínculo central entre Candido e Milliet se dá no âmbito daquilo que podemos resumir em termos de uma **postura crítica**, cuja marca fundamental é a tendência profundamente **humanista**. Também podemos elencar certas características que perfazem o fazer crítico de Milliet e que Candido deu prosseguimento. São elas: o **espírito mediador**, a **perspectiva compreensiva**, a **reflexão não dogmática**, o **não-fechamento do juízo** e a **tendência sociológica**. Tais características constituem aquilo que Candido (2006a, p. 156) denominou de **ato crítico**, marca da crítica de Milliet e, sem sombra de dúvida, também da sua:

O ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpreta-

¹ A esse respeito, conferir, por exemplo, o artigo “A torre de marfim de um modernista arrependido: apontamentos sobre a trajetória crítica de Antonio Candido”, de autoria de Rodrigo Cerqueira (2010).

ção das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem. O ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro. A obra de Sérgio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração da personalidade nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem.

A relação com o passado, no pensamento de Antonio Candido, não significa, portanto, um apego à tradição, nem tampouco ímpeto de ruptura, mas tentativa de mediar e reatar os nexos entre passado e presente, tendo em vista a sedimentação do futuro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. *In*: ARANTES, O. B. F. **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.
- BARRENTO, J. Do ensaio e do fragmento. *In*: BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 14-97. (Peninsulares, 96).
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). *In*: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria literária. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. p. 117-145.
- CANDIDO, A. O ato crítico. *In*: CANDIDO, A. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a. p. 147-165.
- CANDIDO, A. **O método crítico de Sílvio Romero**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.
- CANDIDO, A. Plataforma da nova geração. *In*: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 241-250.
- CANDIDO, A. O significado de *Raízes do Brasil*. *In*: HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-21.

CANDIDO, A. Clima. *In*: CANDIDO, A. **Teresina Etc...** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 153-171. (Coleção Literatura e teoria literária, 38).

CERQUEIRA, R. A torre de marfim de um modernista arrependido: apontamentos sobre a trajetória crítica de Antonio Candido. **Itinerários**, Araraquara, n. 30, p. 101-113, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2998>. Acesso em: 13 out. 2020.

EULALIO, A. **Escritos**. Organização Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas, SP: UNICAMP, 1992.

GONÇALVES, L. R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1992. (Coleção Estudos, 132).

MILLIET, S. Da crítica de arte. *In*: MILLIET, S. **Pintura quase sempre**. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 7-11.

MONTAIGNE, M. de. **Ensaaios**. Tradução e notas Sérgio Milliet; apresentação Andre Scoralick. São Paulo: Ed. 34, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. Antonio Candido: O amor à literatura. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 329-334.

PINTO, M. da C. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. Cotia, SP: Ateliê, 1998.

PONTES, H. **Destínos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1949-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. Originalidade da crítica de Antonio Candido. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 32, p. 31-46, mar. 1992. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-32/#59152d95685d3>. Acesso em: 08 out. 2020.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. *In*: SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a. p. 129-155.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. *In*: SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b. p. 29-48.

SCORALICK, A. A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaaios* de Montaigne. *In*: MONTAIGNE, M. de. **Ensaaios**. Tradução e notas Sérgio Milliet; apresentação Andre Scoralick. São Paulo: Ed. 34, 2016. p. 13-33.

IDEOLOGIA E RECEPÇÃO CRÍTICA EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Pedro Barbosa Rudge FURTADO

Introdução

Em nossa dissertação de mestrado – *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia* (2017) – procuramos averiguar, a partir de movimentos textuais, se é possível detectar o subtexto histórico em *Angústia* e *Infância*, duas obras que são, reiteradamente, comparadas.

No que tange ao romance, mostrou-se ser vital, num trecho do trabalho, recuperar parte de sua fortuna crítica, a fim de investigar, no primeiro momento, os modos pelos quais uma parte da crítica literária sedimentou a ideia de que *Angústia* é, fatalmente, uma narrativa tão somente psicológica; após esse exame, o romance em si foi analisado e, partindo de seus elementos formais, foi verificada a imbricação entre tensões sociais e ontológicas suscitadas pelo texto. Contudo, como assinala Luís Bueno (2015), em 1936 – ano da publicação do romance em que a polarização ideológica dos anos predecessores ainda se encontrava grave – era difícil para os intelectuais enxergarem *Angústia* não como um romance intimista quando contraposto às narrativas de cunho social.

Diferentemente da crítica de primeira hora, Alfredo Bosi (2015, p.16), em artigo para a revista *Teresa*, ressalta que parte dos

novos estudiosos da prosa de então entrelaça “as dimensões sociais e psicológicas que a historiografia corrente tende a separar.” Este trabalho insere-se nesse caminho. Procuramos trazer à tona algumas de nossas reflexões sobre a recepção crítica de *Angústia*. Para tanto, devemos sondar a acolhida dessa narrativa à luz dos impasses da nossa crítica dos anos de 30 e um pouco posteriores, em concomitância com as visadas que a forma/conteúdo do romance, em si, incita. No final e ao cabo, leva-se a crer que *Angústia* amalgama as experiências subjetiva e social, requerendo, assim, uma análise que dê conta de sua complexidade.

1. Polarização ideológica e crítica literária

Não há dúvida de que o decênio de 1930 tenha sido amiúde agitado politicamente, tanto no campo internacional quanto nacional, provocando a exacerbação dos ideais relativos às miradas ideológicas. Num embate responsivo e dialógico, a direita e a esquerda tomavam conta dos ideais da engenharia social. Nesse tempo, era pedido aos intelectuais – incluídos, nesse meio, muitos escritores – que tivessem posições políticas firmes. Nas palavras de Luís Bueno (2015, p.199): “era preciso ter a alma sob o abrigo de alguma ideologia.”

Dentro dessa divisão ideológica, instaura-se, no campo romanesco, a separação entre os modos de narrar. De um lado, os ativistas de esquerda reivindicavam uma literatura de cunho social, que representasse os infortúnios dos desvalidos, principalmente nas áreas não contempladas pelas principais oligarquias hegemônicas, tanto antes quanto depois da Revolução de 30, uma vez que

[...] o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acessem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. (BOSI, 2006, p.410).

Do outro lado, a direita era mais afeita aos romances intimistas/psicológicos, que figuravam mais acentuadamente os dramas

existenciais e subjetivos do indivíduo, em detrimento da representação dos problemas histórico-sociais.

A produção literária era vista numa cisão entre duas correntes tão impermeáveis que as obras eram avaliadas em termos de correspondência, ou não, ao que se esperava de cada autor:

Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista. (BUENO, 2015, p.36).

Independe, na visada da polarização política, se a dinâmica da narrativa, ainda que em seu subtexto, comporta diversas incongruências entre valores do autor, das personagens, da sua inserção naquele ou nesse processo sócio-histórico etc. Sérgio Miceli (2018, p.11), indiretamente, repercute as ideias de Luís Bueno, levando em conta, também, a produção literária argentina, dizendo que, na década de 30,

[...] nenhuma iniciativa intelectual, nem mesmo aquela dotada de lastro financeiro a fundo perdido [...] foi capaz de se esquivar das pelepas em torno do controle ideológico dos grupos dirigentes, tampouco dos desafios de arbitragem inerentes à competição pela autoridade cultural.

Muitos escritores experimentaram esse tipo de visada ideológica canhestra da crítica quando as suas obras, de algum modo, não eram homólogas à sua visão de mundo. Jorge de Lima, a título de exemplo, sofreu críticas nesse período politicamente perturbado, principalmente após o lançamento de *Calunga*, em 1935, um romance lido como social.

Carlos Lacerda (2014, p.185), então ativista de esquerda, pede a Jorge de Lima, com o lançamento dessa obra, que ele seja “coerente, e não procure ser inferior ao seu livro”. Surpreendido por uma narrativa que possa ser lida como revolucionária, composta por

um intelectual católico, Lacerda cobra do escritor algoano que ele opte pelas causas de esquerda, desligando-se dos preceitos religiosos, normalmente ligados aos valores da direita. Já Murilo Mendes (2014, p.187) defende o amigo Jorge de Lima, afirmando que é um erro pensar que a literatura social pode tão somente ser escrita por autores de esquerda, pois “um escritor de direita pode perfeitamente ter uma compreensão social da literatura e da sua influência sobre uma coletividade. Pode-se mesmo dizer que não há nenhuma literatura que não seja também social.” Luís Bueno (2015, p.217) explica o porquê do embaraço gerado pela publicação de tal narrativa dentro desse contexto de efervescência político-ideológica:

Quanto a Jorge de Lima, sua anunciada conversão ao catolicismo, num momento em que isso implicava, grosso modo, adesão a alguma forma de fascismo, levantou suspeitas que suplantaram, pelo menos para alguns jovens críticos, o respeito que sua figura intelectual ganhara em nosso meio, o que deu chance para a expressão da ideia de que a publicação de um romance [*Calunga*] que podia ser lido como revolucionário era mero oportunismo.

Opostamente ao que se esperava de Jorge de Lima estava Graciliano Ramos. Se em 1933 – ano de lançamento de *Caetés* – o autor de *Infância* ainda não fazia parte do Partido Comunista, ele já mostrara ser simpático aos valores da esquerda. Devido a isso, *Caetés*, uma crônica de costumes com tons naturalistas narrada em primeira pessoa por um indivíduo médio, foi recebido com desapontamento (BUENO, 2015).

Aderbal Jurema (1934 *apud* BUENO, 2015, p.231) é quem protagoniza a apreciação negativa em relação ao primeiro romance de Graciliano e, também, ao segundo, *São Bernardo*, como veremos. Sobre *Caetés*, ele afirmava esperar, em homologia às ideias da pessoa Graciliano Ramos, “o desenvolvimento de uma tese social”; ao contrário, ele viu em tal narrativa “um livro somente humano, introspectivo, mas completamente alheio à desigualdade de classes na sociedade e fora da órbita da literatura revolucionário do momento.”

Em *São Bernardo*, publicado um ano depois do livro de estreia, para Jurema (1934 *apud* BUENO, 2015, p.238) falta

[...] o drama do trabalhador no eito. A tragédia íntima entre Paulo Honório e a mulher, as ciúmidas ridículas e o temperamento abrutalhado do marido absorveram completamente os homens do eito, a vida no campo, a exploração feudal do fazendeiro, tudo enfim que se relacionasse com a luta econômica, com a miséria humana, com o desconforto dos pobres diabos que levavam braço no pé do ouvido quando a revolta aparecia nos lábios.

As críticas a Jorge de Lima, dentro dessa área de necessidade de equivalência entre visão de mundo do autor e ideias figuradas em suas obras, parecem pouco arrojadas, em razão de ele não ter se posicionado, estritamente, à direita no âmbito ideológico. Sua conversão ao catolicismo e as críticas ao romance proletário escrito por não-proletários¹ colocaram-no em tal esfera política, mesmo que Jorge tenha tentado estar à parte da polarização. Dele aguardavam-se, assim, obras psicológico-intimistas, enquanto de Graciliano Ramos esperavam-se romances-panfletos, pois, mesmo ainda não pertencendo ao Partido Comunista em 1933 e 34, ele já se mostrara vinculado aos valores da esquerda.

É curioso notar que o discurso do autor de *Vidas secas*, fora do certame literário, era de defesa do romance de cunho social do Nordeste, tecendo críticas aos romancistas do Sul. Elas começam veladas quando ele exalta as façanhas dos escritores nordestinos que se ocupam, com astúcia, dos miseráveis que os rodeiam, ao contrário dos outros, escrevendo

¹ Sobre isso, diz Jorge de Lima (1958, p.71), numa entrevista em 1945: “[...] fala-se muito em literatura proletária. Ora, apesar de os seus cultores viverem entre os operários, observando-os como os cientistas observam suas cobaias, essa literatura não tem, salvo raras exceções, a naturalidade e a força da águia do filósofo. Outra coisa será quando o operário ou o intelectual proletarizado puderem escrever suas vidas, fixar no papel, em contos, romances, poemas, suas rebeldias triunfantes.”

[...] uma literatura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica em casa, bem aquecida, com as portas fechadas. (RAMOS, 2015b, p.127).

Tanto esse texto de 1935 – “O romance de Jorge Amado” – quanto outros de Graciliano exprimem esse tom acusatório, batendo na tecla da sinceridade dos relatos. O ápice da rejeição aos literatos do sul talvez seja o artigo “Norte e sul”. Vejamos um trecho:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. *Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação.* Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. (RAMOS, 2015a, p. 192, grifo nosso).

Em termos de composição literária, como sabemos, Graciliano Ramos fez uso de recursos intimistas justapondo-os a dinâmicas espaço-temporais de suas personagens inseridas na História. Entretanto, poucos foram capazes de conseguir tal feito, pois grande parte dos romances de cunho social carece de acabamento estético. A defesa de Graciliano, assim, parece-nos mais política do que literária.

Essa discussão serve para confirmar a dificuldade, para alguns, em se manter ideologicamente moderado, em várias instâncias da vida, num momento de grave polarização política. Nem mesmo o autor de *Caetés* – que passou incólume no que concerne à inserção programática da sua visão de mundo no processo composicional de sua obra, e que, por isso mesmo, foi alvo de reprovações no âmbito da crítica política de 30 – foi capaz de se distanciar dos próprios valores julgando outros escritores. Distância, essa, que

muitos críticos não conseguiram alcançar a partir da complexa forma de *Angústia*.

2. Breve mediação entre forma artística e social em *Angústia*

Os acontecimentos do romance podem ser mencionados em poucas linhas: Luís da Silva, narrador-protagonista, é um modesto funcionário público que, em dado momento, aproxima-se, mais por urgências carnavais e conveniência do que por algum sentimento amoroso, de sua vizinha, Marina. Eles planejam o casamento, porém, ela começa a manter relações com o endinheirado Julião Tavares. A moça engravida e, logo depois, Julião Tavares a descarta. Luís da Silva o assassina.

O romance, a partir do que seria o seu assunto, parece bastante simples e pouco original: o herói que mata por ciúme. Como Álvaro Lins (2011, p.324) afirma, a história de *Angústia* “não tem importância ou significação, nem é sobre o enredo que repousa o valor deste romance” e se pergunta, então, do que ele é constituído. Ele mesmo responde: “da vida interior e da análise psicológica de Luís da Silva.” Assim, a questão fulcral dessa narrativa está em sua forma temporalmente – em termos de discurso – oscilatória, permeada por anacronias, tanto rememorativas quanto antecipatórias. É nesse movimento pendular que a prosa se realiza em sua grandeza.

Em *Angústia* são figurados três tempos narrativos: o tempo da escrita das memórias (presente), da memória próxima (passado recente) e da memória da infância (passado remoto). O primeiro deles é pouco destacado, vindo à tona em momentos de reflexão sobre o processo rememorativo – quando o narrador expõe que se esforça para se tornar criança (RAMOS, 2011), trata dos hiatos da memória, do trabalho maçante etc; é só a partir do recurso da emulação da escrita – com Luís tendo 35 anos – no entanto, que os dois tempos passados surgem, imprecisamente.

Tal imprecisão está ligada à narração em primeira pessoa que impossibilita a perspectiva de outras personagens sobre os acontecimentos. Mesmo quando há diálogos, somos levados a crer que eles são filtrados pela mente aviltadora da personagem-protagonista. No processo reminiscente de volta à infância de Luís da Silva é

relembrado o avô latifundiário, dono de terra e escravos; na rememoração da fase adulta, o protagonista está localizado numa cidade em processo de urbanização por meio do capitalismo incipiente e em crescimento acelerado.

O romance é narrado, portanto, segundo a “perspectiva de sua [de Luís da Silva] inserção social no meio letrado pequeno-burguês, de baixa classe média urbana, burocratizada, dependente e corrompida.” (FACIOLI, 1993, p.57). O choque de vozes de momentos distintos figura não apenas o fim, mas, o mais importante: o enlouquecimento trágico do narrador-protagonista, na angústia contínua de viver num mundo, visto por ele, como totalmente desumanizado, atrelado à supressão dos poderes que a família detinha outrora.

Na forma oscilatória – constituída por analepses – do embate espaço-temporal como o romance é estruturado, são traçadas duas perspectivas históricas antagônicas: “de um lado, uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional rural e patriarcal, de outro, pela experiência moderna, urbana e burguesa” (GIL, 1999, p.126). A própria dinâmica estrutural do texto, portanto, produz a mediação com a história social, mediante uma história individual.

No tempo da consciência de Luís da Silva, percebemos, no monólogo interior final do romance, o embaralhamento de vozes individuais – e sociais, pois elas fazem parte de algum tempo da vida do protagonista – que ressoam incessantemente:

Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. [...] Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prologada? Moisés e Pimentel teriam vindo? Seu Ivo teria vindo? Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. [...] Sem memória, um idiota. [...] André Laerte andava como um gato; Amaro vaqueiro, aboiando, laçava a novilha careta; cabo José da Luz caminhava para a cadeia pública, todo pachola; Dagoberto punha na minha cama a cesta de ossos e o compêndio de anatomia. [...] O cego dos bilhetes de loteria apregoava o número, batendo com o cajado no chão do café; a mulher da rua da Lama cruzava os dedos magros nos joelhos; Lobisomem parecia um velho decrepito. Essas figuras vinham sem nitidez,

confundiam-se. Antônia arrastava os chinelos, mostrava as pernas cobertas de marcas de feridas e cantava uma cantiga vagabunda. [...] E Antônia era o cabo José da Luz. [...] A batina de padre Inácio, o capote do velho Acrísio, a farda de cabo José da Luz e o vestido vermelho de Rosenda estavam parados, suspensos no ar, sem corpos. As carapanãs zumbiam. Os pés de Camilo Pereira da Silva, escuros, ossudos, saíam por uma das pontas do marquesão, medonhos [...] Que motivo tinha Fernando Inguिताi para rir-se? [...]— “Leve isso daí, seu Ivo. A calça está rasgada. Cosa o rasgão com uma corda.” Albertina de tal, parteira diplomada. [...] As quatro paredes da repartição esmagavam-me. [...] As cascavéis e as jararacas tomavam banho com a gente no poço da Pedra. Uma delas se enroscara no pescoço do meu avô. [...] “16.384”. [...] A datilógrafa dos olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras. (RAMOS, 2011, p.222-229).

A confusão mental de Luís da Silva não poderia ser mais evidente nesse grande monólogo, exemplificado pelo trecho citado. O mundo de fantasmas adormecidos que o acompanhava foi despertado, pesando impetuosamente sobre ele. Há a superposição de eventos traumáticos, misturando-se com a percepção caótica dos sujeitos participantes dos dois eixos rememorativos da narrativa. As características socioeconômicas distintas desses períodos em choque, conjuntamente com a contraposição de seus valores, não lhe permitem suportar umas e outras e, por conseguinte, o embaralhamento de indivíduos é sintomático. A força conflituosa das ideias de Luís da Silva atinge o auge: o sujeito que saudosamente relembra o latifúndio, diminuído a um Luís da Silva qualquer, que, ao mesmo tempo, demonstra ojeriza ao dinheiro, ambiciona-o, enlouquece no meio que não o enquadra, não suportando os contrassensos daquele que os carrega. O capitalismo, com as próprias incongruências veladas, o expulsa.

Assinalamos, a seguir, como esse romance – que imbrica formidavelmente intimismo e representação da história social – foi recebido pela crítica e como ela sedimentou certas interpretações.

3. Recepção crítica de *Angústia*

Nem todos os críticos daquela época encerravam-se no afã de situar, explicitamente, a obra em algum dos polos mencionados. Octavio Tarquinio de Souza (2011, p.237), em artigo para o *Diário de Pernambuco*, logo após a publicação do romance, é sagaz em sua interpretação, enxergando nos recursos da narrativa, de introspecção psicológica, a mediação com a vida social:

Através do monólogo interior que é *Angústia*, surgem, bem marcados, com sua fisionomia própria, todos aqueles que têm contato com Luís da Silva e a trama dessas existências, formando a engrenagem social, e aparecem aos olhos do leitor nitidamente, sem que lhe seja necessário o menor esforço.

Entretanto, ele não se esquece de posicionar o romance de Graciliano ao mesmo tempo entre – no que se refere ao lugar onde ele foi produzido – e contra – no que se refere aos embates universalizantes da obra – a corrente de escritores regionalistas do norte, dizendo: “Mais um romance do norte. Melhor: mais um romance de autor nortista.” (SOUZA, 2011, p.235). Octavio Tarquinio de Souza rechaça, quase que completamente, o caráter regional de *Angústia*, assinalando que tal obra

[...] não é romance do Norte, não está de modo algum vinculado a determinada região. O que há nele de ligação com o lugar em que se desenvolve a sua ação – Maceió – é um mínimo, o bastante para situá-lo. Mas nada de peculiar, nada de típico, nada decorrendo particularmente do meio, das condições próprias da vida da cidade em que se movem suas personagens. (SOUZA, 2011, p.235).

A partir da ótica de Luís da Silva, há, como notamos, situações mais ou menos próprias daquela região. A rememoração do protagonista enceta a inadequação espaço-temporal atrelada às relações sócio-históricas, se não exclusivas daquele local, pertencentes a ele, como a lei do cangaço, os mandos e desmandos dos proprietários de

terra, a posição mais ou menos elevada de Luís da Silva na hierarquia social da narrativa infantil. Esses valores engendram conflitos na narrativa urbana, em que o protagonista é um desprestigiado funcionário público envolvido numa Maceió urbana pré-capitalista, com o poder estando associado à burguesia crescente, em que os pobre-diabos frutos do deslocamento do campo para a cidade e estão nela perdidos. Desse modo, o romance não poderia ter por cenário tanto Maceió “como Porto Alegre, como Belo Horizonte ou Belém do Pará” (SOUZA, 2011, p.235), pois a dinâmica social de cada lugar seria diferente, gerando diferentes motes para o romance.

Mais adiante, Octavio Tarquinio de Souza (2011, p.237) insiste em subordinar a paisagem social aos movimentos psíquicos do protagonista, afirmando que ela “só figura no romance em função das reações que produzem nas personagens do livro, principalmente em Luís da Silva, personagem principal, autor da narrativa.” Primeiramente, não há nenhuma reação dos seres de papel do romance que não seja mediada por Luís; assim, só há, de fato, a resposta do protagonista – na maioria dos casos internamente – ao comportamento dos outros, não o sentimento deles representado diretamente ao leitor. Além disso, não há subordinação entre paisagem social e movimentos internos do narrador, mas, sim, uma dialética de retroalimentação entre eles.

No fim e ao cabo, Octavio Tarquinio de Souza, ao tentar apagar o que há de regional na obra, elimina as peculiaridades daqueles movimentos tensionais históricos, como se o chão social fosse homogêneo em todo o país.

Nessas linhas, igualmente, é composta a crítica de Adonias Filho (2011, p.240). Ele, pouco tempo após *Angústia* chegar ao mercado, advoga a favor do romance moderno que se propunha a “ficar nos limites introspectivos do nosso ser.” Segundo o autor de *As velhas*, tal obra do escritor alagoano é a afirmação dessa tendência do romance moderno no Brasil. Em diálogo com a crítica da época, Adonias Filho (2011, p.241) afirma que *Angústia* “é romance difícil de ser situado”, e que, fazendo uso da forma autobiográfica confessional, “obscureceu, em parte, o trabalho da crítica.” A obra, para o estudioso, “não mantém uma posição definida e ausenta-se de qualquer posição literária.” No entanto, essa indefinição ou a

[...] múltipla situação do romance em vez de diminuir-lhe o sentido, aumenta-lhe a significação humana. Amplia-o. Aproxima-o dos grandes romances escritos para todos os povos. Porque, ao contrário dos ridículos romances de “tese”, é um romance que não visa defesa, não visa combate. (ADONIAS FILHO, 2011, p.242).

O que Adonias Filho não avista, ou não quer avistar, é a interligação entre introspecção, tão cara ao estudioso, e embate sócio-histórico, também advindos do local em que Graciliano se encontrava, asseverando que o escritor alagoano, em *Angústia*, “desconsidera o ‘meio’ para considerar a vida em seu sentido amplo de universidade e sofrimento. Não é mais o romancista do Brasil. É o romancista que interpreta a ‘vida’ em sua rigorosa significação de sentido humano” (FILHO, 2011, p.243), como se, para haver sentido humano, o escritor tenha que se desligar do meio, como se o existencial não fosse histórico, como se o ontológico fosse imaterial. O esforço para subtrair as tensões históricas – enaltecendo as existenciais – da obra literária é própria da crítica de direita de 30; nesse caso, deve-se lembrar, ainda, que Adonias Filho era integralista.

Do outro lado da polarização política há Jorge Amado (2011, p.252-253). Ele, em certa época, um dos defensores do romance proletário, num texto curto de 1936, é bastante elogioso no que concerne ao novo romance do autor de *Vidas secas*. Interessante notar que o escritor baiano, mesmo numa crítica um tanto impressionista, apreendeu bem os movimentos estruturais da obra, dizendo que a “impressão inicial que *Angústia* nos dá é de livro onde nada é inútil, nada é forçado e onde também nada falta.”

Contudo, com o intuito de atacar os escritores intimistas da época, o autor de *Suor* diz que Graciliano Ramos “não precisou fabricar figuras exageradas de alucinados, não precisou utilizar os figurinos de Dostoevski, os seus heróis não falam por exclamações e por gestos”; ao contrário, as criações de Graciliano “conversam com os termos usuais, os seus gestos correspondem às suas sensações, são até criaturas simples” (AMADO, 2011, p.253). As personagens do escritor alagoano, nada artificiais, segundo Amado (2011, p.253), convencem sempre, diferentemente das de outros literatos

que “constroem criaturas de gestos disformes que a gente enjoa e abandona como artificiais no meio da sua loucura literária besta.” Jorge Amado, finalmente, investindo contra as dissimulações dos romancistas psicológicos, defende, concomitantemente, os literatos que levam em conta os embates sócio-históricos, instruindo, desse modo, a composição desse tipo de romance; os únicos totalmente sinceros seriam aqueles que dariam conta dos padecimentos do homem determinados pelo meio social.

É na esteira da sinceridade que o quase sempre virulento Carlos Lacerda – então ativista de esquerda – sob o pseudônimo de Nicolao Montezuma (2011, p.244-245), sustenta a sua crítica a *Angústia* e a Graciliano Ramos, dizendo que o escritor “tem uma honestidade exemplar”, pois “seu caminho não se faz olhando agrados, nem se tece de sutilezas.” Alegoricamente, Lacerda diz que nessa narrativa

O servilismo, a subserviência, a timidez doentia do personagem são a capitulação dos seus ancestrais escravos, ancestrais não só de sangue, mas de tradição: são, em suma, parte que lhe toca da imensa servidão colonial do seu país.

Parece que há um movimento responsivo entre os intelectuais da época. Os escritos soam combativos contra as ideias opostas no campo ideológico e, simultaneamente, servem como reafirmação dos preceitos do próprio crítico em seu texto, ligando-se aos seus pares políticos.

Reinaldo Moura (2011, p.257-258), após tecer um artigo valorativamente obscuro no que tange à apreciação de *Angústia* – declarando, principalmente, que Graciliano produz livros “sem nenhuma literatura no sentido de arte”, daí emergindo a sua força vital – celebra a possível permanência do romance, em razão de ele ser uma narrativa brasileira sem regionalismo, situado numa “paisagem espiritual perfeita do homem trágico que anda pelas cidades do litoral e pelas vilas modorrentas do sertão”. Ao contrário dele, na época, havia a grande preocupação dos literatos brasileiros comporem romances “num ambiente nacional, evitando a infiltração do espírito europeu”, tendência que, segundo Reinaldo Moura, “fez surgir, no

mercado do livro, uma série de obras que não deixaram memória.” Mais uma vez surge o conflito do universal contra regional, no afã de desgarrar *Angústia* de seus traços localistas.

Os intelectuais de esquerda interpretam o romance como incisivo mergulho na história da decadência de um certo tipo de homem brasileiro, acentuando as suas características documentais e regionalistas, enquanto os de direita enxergam a mesma obra como superação dos valores regionais, ou como se as tensões nacionais fossem homogêneas ou, ainda, como se elas fossem desimportantes na figuração simbólica.

O que gera desconforto nessas análises, que são coerentes em seus propósitos – e que não podem ser descartadas, uma vez que não é possível cobrar algo que a época não estava apta a oferecer – é o fato de que essas visões não podem estar justapostas: ao figurar certa realidade histórica brasileira, o autor não pode, também, representar um mal-estar ontológico, que, igualmente, pode ter um fundamento transindividual e global, apesar das particularidades econômicas e sociais de cada lugar no mundo. Os críticos, dessa forma, sobrecarregam as análises com a própria cosmovisão, não lidando, imparcialmente, com o texto literário em si.

Entretanto, como Lúcia Helena Carvalho (1983, p.21) ressalta, é necessário considerar que, tanto no tempo da publicação de *Angústia* quanto nas três décadas seguintes, nem o autor nem a crítica se encontravam “preparados para absorver tamanha carga de estranhamento.” Posição, esta, de que Luís Bueno (2015, p.621) diverge, dizendo que a apreciação desse romance não está ligada, estritamente, ao maior ou menor preparo da crítica daquele tempo; o que ocorreu, de fato, na história de sua recepção crítica, “foi um sobe-e-desce que pode ser entendido como decorrente da variação do que tem sido valorizado pela tradição do romance brasileiro no decorrer do século XX”, posto que

Angústia é o romance de um autor de esquerda, na década de 30, que mais se aproximou das experiências de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna porque, apesar das muitas diferenças que se podem apontar, nele Graciliano Ramos trabalhou com elementos com que esses autores também traba-

lharam ou desejaram trabalhar, tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade [...].

Acredita-se que ambas as visões estão corretas. Há um movimento de mudança valorativa da crítica em relação às obras e, ao longo do tempo, há também maior preparo instrumental dela para tratar de determinadas narrativas. Parece haver uma associação entre o crescimento dos estudos literários como ciência e as alterações de juízo de valor pelas quais a crítica, inevitavelmente, se move.

Apresentadas algumas críticas ideológicas sobre *Angústia*, situadas no ápice da polarização política do decênio de 30, afastamo-nos de tal período com o intuito de analisar, sucintamente, a mirada de Antonio Candido sobre o terceiro romance de Graciliano Ramos, no seu canônico *Ficção e confissão*, lançado, primeiramente, em 1955. O nosso deslocamento não é gratuito, dado que essa talvez seja a obra mais celebrada – e consultada – no tocante aos livros do escritor, o que provoca a consolidação de certas ideias acerca deles.

A tese de Antonio Candido, nesse livro de ensaios, é bastante clara. Para ele, *grosso modo*, os romances de Graciliano Ramos vão, gradativamente, evidenciando os sinais reais da vida do autor, em detrimento dos sinais ficcionais, a tal ponto que o autor de *Caetés* decide debruçar-se, unicamente, sobre o relato de suas vivências, nas autobiografias *Infância* e *Memórias do cárcere*. *Angústia*, pensado a partir dessa tese, seria o romance de Graciliano, escrito em primeira pessoa, em que há mais do próprio autor na narrativa. Candido faz uso até de expedientes de uma hermenêutica psicanalítica a fim de alicerçar os seus argumentos. Relembramos, rapidamente, os movimentos da recepção crítica de *Angústia*, objetivando retomar as ideias de Antonio Candido. Segundo Luís Bueno (2015, p.622),

Com o passar do tempo, por um lado, o romance que podia ser visto como intimista foi caindo na consideração da crítica [...]; por outro lado, tendo o nome Graciliano Ramos ficado cada vez mais associado ao romance realista, e sua escrita definida como seca e concisa, *Angústia* foi parecendo coisa meio fora de prumo.

A questão para Antonio Candido é exatamente essa “coisa meio fora de prumo”. Em confronto com as outras obras, *Angústia* pode ser vista como excessiva ou, numa interpretação para nós mais cabível, como um caminho de maior penetração psicológica que já estava sendo ensaiado desde *Caetés*, principalmente no que está relacionado à aferição da interioridade das protagonistas. Candido (1992, p.24) opta pela primeira vertente – a do excesso. Se *São Bernardo* é “curto, direto e bruto” e daí vem a sua vitalidade, *Angústia* é “excessivo”, contrastando com o

[...] despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis [...] que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se todavia em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor. (CANDIDO, 1992, p.34).

Esse excerto faz parte do primeiro parágrafo do ensaio – de um pouco mais de dez páginas – de Antonio Candido sobre *Angústia*. Ao invés de o estudioso oferecer ao leitor os motivos pelos quais a obra apresenta irregularidades, a sua interpretação dá-se via as qualidades – usando o verbo “engastar” para sugerir essa predileção – do romance. É um ensaio hermético – o que é raro na obra de Antonio Candido – que mais conjectura do que, efetivamente, esclarece pontos nevrálgicos do livro, como no momento em que se esforça para explicar, a partir de noções advindas da psicanálise, a consciência estrangulada de Luís da Silva.

A rememoração parece reduzida a apenas impulsos sexuais e a interpretação torna-se pouco aguda no que tange aos conflitos histórico-sociais que ressoam, inquietantemente, na mente do narrador-protagonista. Pode haver o entendimento de que Candido faz uso de *Angústia* com a intenção de reiterar a sua tese baseada na ideia – como foi dito – de que Graciliano Ramos percorre um caminho que vai da ficção para a confissão; sendo assim, a verve autobiográfica estaria, insistimos, incorporada em grau mais forte do que nos romances predecessores – *Caetés* e *São Bernardo*. Candido (1992, p.44) diz o seguinte no último parágrafo do texto:

[...] parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido.

A consequência fundamental do que o crítico escreveu sobre *Angústia* não é apenas o que de fato foi escrito por ele, mas como tal visão é alçada com o peso de um veredito. Dessa forma, esse romance permaneceu um bom período – como vimos com Lúcia Helena Carvalho – relegado à segunda categoria dos romances de Graciliano Ramos. Como é comum, a própria crítica instaura modos de apreensão do texto, isto é, cria horizontes de expectativa para os leitores, enviesando a leitura da obra.

Uma das visões sedimentadas sobre a obra é aquela que toca no seu possível tecido adiposo. Acredita-se, contrariamente, que é aceitável a perspectiva pautada na ideia de que *Angústia* não apresenta excessos. A sua forma, e também o seu léxico – participante da constituição da forma – são totalmente verossímeis na mimetização de uma mente em processo de dissolução psicológica. Luís Bueno (2015, p.622-623) frisa, no que toca a esse livro, que “as eventuais repetições, tudo que se afasta do estilo espartano do escritor [...] tem relação direta com o tipo de narrativa que se constrói.”

A outra visão, ainda mais frequente, é a autobiográfica. Um exemplo pode ser encontrado em “Graciliano Ramos e o sentido humano”, de Octávio de Faria, que começou a fazer parte, como prefácio ou posfácio, das edições de *Infância* a partir de 1969. O autor de *Mundos mortos* lida, primeiramente, com a autobiografia, para, posteriormente, ecoá-la nos romances do escritor de *Vidas secas*. Em consequência, ele desfaz a cronologia de publicação das obras, tracejando a cronologia de vivência do autor; ou seja, ele primeiro foi menino, o que é figurado em *Infância*, para depois tornar-se o redator de seus romances. De acordo com Faria (1981, p.268), essa autobiografia é a obra mais importante de Graciliano Ramos no que se refere à compreensão do mundo e o seu impacto no menino.

Ele enxerga, na representação autobiográfica do escritor alagoano, a gênese do que se confere no restante de seus livros:

Certo, em sua obra, não faltarão depoimentos de que não eram cor-de-rosa os óculos com que via os homens. Desde os mais negros pensamentos do Luís da Silva de *Angústia*, até o painel de *Vidas secas*, desde a mesquinhez do ambiente da cidadezinha de *Caetés* ou da fazenda de Paulo Honório em *S. Bernardo*, até a massa de recordações ainda úmidas de sofrimento de *Infância*, é sempre o mesmo quadro cinzento e triste, quase asfixiante, o que encontramos disseminado em toda a sua obra.

Embora aludindo a outras obras de Graciliano e não apenas a *Angústia*, Octávio de Faria (1981, p.271), assim como Antonio Candido, indica o maior embaralhamento dos sinais ficcionais e de realidade nesse último livro, dizendo que a contemplação, quando menino, do sofrimento íntimo e da miséria dos outros, constitui o “magma em que sua obra se vai vaziar e condensar, esplendendo na concretização máxima de sua força criadora que é *Angústia*.” Tal afirmação é corroborada por aquela de Candido, no momento em que ele diz que o autor de *Insônia* cria a partir de suas próprias agruras e ao que é observável, e decifrável, na dor dos outros. No tumulto interior de Luís da Silva, representado no extremo de uma subjetividade em fragmentos por meio do monólogo interior, são introduzidas, segundo Faria (1981, p.271), vozes da infância (da personagem e do livro *Infância*) mais fortemente do que as outras personagens amorfas do romance:

São realmente essas recordações que, através das vozes da memória de uns e de outros, do cabo José da Luz, de Rosenda, de Padre João Inácio, de Teotoninho Sabiá, do velho Acrísio, de Sinhá Terta, de Antônio Justino e, sobretudo, de José Baía, cangaceiro amigo, e de Amaro Vaqueiro (e são, não nos esqueçamos, “personagens” de *Infância* – das memórias reais, portanto), levam para a frente, impelem mais e mais Luís da Silva a estrangular Julião Tavares – forçando-o mais, muito mais, do que os próprios personagens obsessores de *Angústia* (essas “Memórias

irreais”, se assim se pode dizer): esses vultos chamados Seu Ivo, Seu Evaristo, Cirilo de Engrácia, Moisés, Pimentel etc.

Nem com certa distância da polarização ideológica e com um bom instrumental analítico, Octávio de Faria e, principalmente, Antonio Candido foram capazes de ler *Angústia* como social e íntimo. Apoiados na interpretação psicanalítica, somos levados a crer que Candido identificava o romance como pertencente à linha psicológica de nossa literatura, abstraída da preocupação social, que o posicionaria, curiosamente, se estivesse em 30, à direita da polarização. Claro que essa é uma anacronia grave, porém mostra a dificuldade que tal narrativa impunha aos nossos pensadores de mais alto calibre, que talvez ainda não fossem aptos a ver narrativas introspectivas – principalmente em primeira pessoa – como figuradoras de tensões histórico-sociais a partir da mediação do eu-narrador.

Considerações finais

Em “Passagem para a interpretação literária”, texto contido em *Ideologia e contraideologia*, Alfredo Bosi (2010, p.394) versa sobre os modos pelos quais o discurso literário é contraposto ao discurso político, pois “eles caminham em direções diversas, na medida em que a lógica da decisão e da ação tem necessidades que não coincidem com a lógica da imaginação criadora.”

Enquanto o discurso político, via de regra, tem o intuito de persuadir coerentemente, triunfando ou malogrando nesse propósito, a narrativa literária, dedicando-se à vida psíquica das personagens, concentra vários contrassensos nos seres de papel, que convivem com tensões irresolvidas. Contudo, não podemos pensar numa “simples exclusão da instância ideológica no tecido da obra de arte”; é possível, sim, no entanto, atestar que, mesmo a contrapelo dos ideais políticos de cada autor

[...] a sua escrita [de literatura] nunca deixou de ir no encaço da quadratura do círculo, isto é, o *conhecimento do individual*, a expressão do teor denso e tantas vezes contraditório, que difere

do caráter monocórdico do tipo e da abstrata alegoria. (BOSI, 2010, p.395, grifo do autor).

Levados pelas paixões políticas, os intelectuais de 30, encontrando-se numa inquietante polarização ideológica, não alcançavam, *grosso modo*, o distanciamento necessário para ver as obras, a partir da dinâmica narrativa, como destituídas do caráter propropagandístico de outras formas de discurso e constituídas, ao contrário, de caráter estético-simbólico próprio da obra de arte.

Solicitar da literatura certo nexos e clareza ideológicos vai de encontro ao denso embate dialógico que ela pode suscitar. Ao mesmo tempo, essa solicitação alimenta as distâncias formais entre, no caso, romance social e psicológico. As nossas principais histórias da literatura – como de Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e José Aderaldo Castello – mesmo ressaltando que as posições das obras não são estanques, agarram-se ao afã de dividir os textos literários em linhas e tendências.

A recepção crítica de *Angústia* encena apenas mais um capítulo da série de leituras políticas em que até alguns de nossos melhores estudiosos recaem. Não cabe, obviamente, rechaçá-los; muito pelo contrário, cabe estudá-los com afinco, salvaguardando-os das posturas que o tempo lhes determinou e, concomitantemente, afastando-se dessa visão de primeira hora. Consequentemente, há o fito de encontrar, por meio da exegese do texto literário, a espessura de seus conflitos existenciais, histórico e sociais.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. *Angústia*. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p.240-245.

AMADO, J. Resenha. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p. 252-253.

BOSI, A. Uma caixinha de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30. **Teresa**, São Paulo, n. 16, p. 15-20, 2015.

BOSI, A. Passagem para a interpretação literária. In: BOSI, A. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.395-397.

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2015.
- CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- CARVALHO, L. H. **A ponta do romance**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- FACIOLI, V. Dettera: ilusão e verdade: sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 35, p.43-68, 1993.
- FARIA, O. de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. *In*: RAMOS, G. **Infância**. 17.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 261-275.
- GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.
- LACERDA, C. O cordeiro de Deus sai da lama. *In*: LIMA, J. de. **Calunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 179-186.
- LIMA, J. de. Papel social da poesia. *In*: LIMA, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 51-53.
- LINS, Á. Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira. *In*: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p.322-325.
- MENDES, M. Sobre *Calunga*. *In*: LIMA, J. de. **Calunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 187-189.
- MICELI, S. **Sonhos da periferia**: inteligência argentina e mecenato privado. São Paulo: Todavia, 2018.
- MONTEZUMA, N. [Carlos Lacerda]. *Angústia*. *In*: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p. 254-256.
- MOURA, R. *Angústia*. *In*: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos: Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p. 257-258.
- RAMOS, G. Norte e sul. *In*: RAMOS, G. **Linhas tortas**. 22.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015a. p. 191-193.
- RAMOS, G. O romance de Jorge Amado. *In*: RAMOS, G. **Linhas tortas**. 22.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015b, p. 127-133.

- RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011.
- SOUZA, O. T. de. Resenha. *In*: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. p. 235-239.

RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE RUBEM FONSECA

Murilo Eduardo dos REIS

O crítico e escritor Sérgio Rodrigues (2017), no texto “Rubem Fonseca parece encher obra com esboços tirados do lixo”, destaca a falta de qualidade dos últimos livros do autor que já fora considerado o que havia de mais forte na contística brasileira. Desde sua estreia, em 1963, foi reconhecido pela representação da violência aliada ao uso de linguagem sofisticada. Tais características levariam Alfredo Bosi, em 1976, no artigo “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, a inseri-lo, juntamente com Dalton Trevisan, na corrente literária “brutalista”.

Examinamos aqui parte da fortuna crítica do escritor, formada por ensaios que podem ser classificados como **específicos** ou **pontuais**¹. Buscamos, por meio da leitura da crítica e também de nossa análise da produção fonsequiana, explicar o fato de seus contos e romances terem se estabelecido como monumentos na planície da literatura policial brasileira e, conseqüentemente, terem-no alçado como modelo seguido por Patrícia Melo, Tony Bellotto, Jô Soares e Marçal Aquino.

Assim, faz-se necessária a abordagem de textos que analisam a obra do autor no momento de seu surgimento.

¹ Entende-se por ensaios **específicos** aqueles que se debruçam sobre a obra do autor de maneira aprofundada. Os **pontuais** apenas mencionam ou sumarizam o estilo do escritor no panorama literário brasileiro. (N. do A.)

Uma sofisticada literatura brutalista

Segundo Ariovaldo José Vidal (2000), a literatura brasileira teve uma grande quantidade de contistas – Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Autran Dourado, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Osman Lins, Otto Lara Rezende, José J. Veiga, Samuel Rawett, Ricardo Ramos – que surgiram entre os anos 40 e 50. O estudioso ressalta que, durante a ditadura militar, entre as décadas de 60 e 70, o campo da narrativa curta continuou em expansão. Nesse período, aos nomes supracitados, juntaram-se os de Nélida Piñon, João Antônio, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Luís Vilela e Ivan Ângelo; de acordo com Vidal, diferentemente da maioria, Rubem Fonseca, no momento da sua estreia, aparentava maturidade intelectual, ostentando uma narrativa de tons muito especiais.

Alfredo Bosi (2009) observa que o autor demonstrou força na narrativa policial nas páginas cruéis de livros como *O caso Morel* e *A grande arte*. O crítico (BOSI, 2009, p. 18) classifica a literatura de Rubem Fonseca como “brutalista”, pois o escritor arranca sua escrita das experiências da burguesia carioca com dicção rápida e compulsiva. Reiterando a qualidade do então apenas contista, Bosi (2009) diz que ele fez escola. Na sua esteira, estão algumas páginas de Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel de Barros, Wander Piroli e Moacyr Scliar, além de crônicas publicadas no semanário carioca *O Pasquim* que muito se assemelham ao seu estilo.

Com relação a tal estilística, Vidal (2000) escreve que *Lúcia McCartney*, terceiro livro do autor, representa uma ruptura entre dois momentos: o primeiro, de linguagem impressionista que aborda a subjetividade influenciada pela dúvida; o segundo, em que temos um narrador com nova atitude diante da realidade, juntamente com a plena adequação na confecção da linguagem e na construção temática.

A brutalidade destacada pela crítica também já rendeu entrevistos com a justiça. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) lembra que, sob a ótica equivocada dos censores, o livro de contos *Feliz ano novo* teve circulação proibida em 1976. Tais equívocos eram comuns entre os fiscais da censura comandada pelo regime militar.

O jornalista André Barcinski (2014) escreve que os censores políticos eram tão paranoicos que chegaram a proibir uma regravação do “Samba do Arnesto”, música criada por Adoniran Barbosa duas décadas antes. Acreditavam que a letra fazia alusão ao então presidente Ernesto Geisel, empossado em 1974. Outro exemplo é a situação descrita por Paulo Roberto Pires (2017) em biografia do editor Jorge Zahar. De acordo com o biógrafo, um dos pareceristas, ao ler as páginas da obra *Sociologia da juventude*, confundiu o sociólogo e criminologista Albert K. Cohen com Daniel Cohn-Bendit, anarquista participante de movimentos rebeldes realizados pela juventude francesa.

Rubem Fonseca foi acusado de ferir a moral e os bons costumes e de pornografia. Como prova, foi usada a quantidade de palavrões presentes na obra, quando, na verdade, o fator que mais chama a atenção é a variação dos pontos de vista sobre fatos violentos. A modificação do ângulo de visão leva o leitor a suspeitar de verdades estabelecidas. Figueiredo (2003) destaca que, em sua literatura, Fonseca homenageia escritores que, assim como ele, desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual estavam inseridos e disseram o que não podia ser dito. Assim, não obtiveram prestígio em vida porque foram vítimas de perseguições e censuras. Sade, Thomas de Quincey e Molière são alguns dos que transitam pelas páginas de Rubem Fonseca.

Antonio Candido (2011, p. 254-255) vê na obra do escritor um tipo de ultrarrealismo sem preconceitos que classifica como “realismo feroz”. Ele agride o leitor pela violência temática e pela técnica narrativa: funde ser e agir em uma fala marginal em primeira pessoa, “[...] propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida.”

A representação da violência não é novidade na ficção brasileira. Está presente na obra de Guimarães Rosa, em seus contos, novelas e no romance *Grande sertão: veredas* (2012).

Sobre a violência rosiana, Maria Célia Leonel e José Antônio Segatto (2012, p. 64-65) ressaltam a elaboração de uma situação de amplitude social, política e cultural, e classificam-na como “sistema jagunço”. Segundo os estudiosos, tal sistema utiliza-se de violência e

de coação, passando por cima de leis institucionais. Um tipo de força armada privada comandada por proprietários rurais, prevenindo e resolvendo conflitos por meio de rotineira violência. Leonel e Segatto (2012) escrevem que esse regime autoritário, recriado no universo ficcional de Guimarães Rosa, foi formado no período que se seguiu à colonização, baseado nos poderes das oligarquias rurais derivados do patriarcalismo, do clientelismo e do mandonismo.

Os atos violentos e criminosos do sertão são originados em acordos entre poder privado e público, sendo o poder local ou regional legitimado pelo estatal (LEONEL; SEGATTO, 2012). Num complexo sistema de troca de lealdade entre os poderes federal, estadual e local, os coronéis detêm o poder político por meio do voto de cabresto, do curral eleitoral, da corrupção e da violência (LEONEL; SEGATTO, 2012).

No caso de Rubem Fonseca, as manifestações de violência são ligadas à modernização da urbe brasileira. Nesse sentido, Sérgio Rodrigues (2017) observa que o autor foi o primeiro a enxergar o Brasil que surgia da urbanização descomedida, em que flagrante desigualdade gerava uma aberração social em terra povoada por sujeitos que fazem justiça com as próprias mãos, mesmo havendo um código penal em vigência, como se estivessem no sertão rosiano.

Ainda no que diz respeito à representação da violência, além de simplesmente detectá-la, Boris Schnaiderman (1994) afirma que, ao ler os contos de Rubem Fonseca pela ótica bakhtiniana, consegue distinguir a alternância de vozes destacada pelo teórico russo, vendo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Para ele, Bakhtin ensina que, em um tipo de ficção denominada dialógica, uma voz sempre repercute na outra:

[...] as vozes da barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna pela palavra “bárbaro”. [...] a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual [...] (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 774).

Figueiredo (2003) reitera que o desejo de consumo impulsionado pela publicidade também é uma agressão aos que se encontram à margem das benesses do sistema capitalista. Em “Feliz ano novo”, as personagens são representadas diante da televisão. Um universo de riqueza e fartura é colocado diante dos olhos de quem não tem o que comer. De acordo com a análise da estudiosa, o assalto à casa de grã-finos apresenta-se como troco a essa ofensiva. É clara a intenção de Rubem Fonseca de dar voz a quem não tem oportunidade de falar – a história é narrada por um dos assaltantes. Não há um narrador em terceira pessoa que filtre o contato do leitor com a marginalidade.

Em contos como “Feliz ano novo” e “O cobrador”, os criminosos são sempre a origem da focalização, destacada por Figueiredo (2003) como forma de estampar o ultrarrealismo cru observado por Candido (2011).

Influências: romance policial e literatura do século XIX

Rubem Fonseca apresenta elementos ligados às narrativas policiais, tanto nos temas de suas histórias, quanto na linguagem empregada. Ariovaldo José Vidal (2000) destaca que, em contos como “A força humana” e “A coleira do cão”, há forte influência da literatura policial à Raymond Chandler. A característica dessa relação é a imagem precisa e que acabou por se estender para toda a obra, tornando-se marca registrada. O crítico afirma que é justamente essa precisão que aproxima Fonseca da literatura norte-americana de linguagem brutalista (VIDAL, 2000).

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) diz que a opção do autor pelo romance policial reitera o ponto de vista que considera a violência como princípio básico do cotidiano urbano. Valores humanos diluídos, crime generalizado que se estende ao mundo dos negócios e detetives falíveis são alguns dos traços encontrados.

Nesse aspecto, o romance de Rubem Fonseca encaixa-se no tipo literário do romance policial americano que – de acordo com Boileau e Narcejac (1991), ao contrário de “narrativas de espanto” classificadas como *thrillers* – não tem como objetivo causar medo, mas fazer mal ao leitor pela crueza das cenas.

O romance *A grande arte* (FONSECA, 1990b) – publicado em 1983, o segundo do autor – apresenta tais características. A investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake, protagonista da narrativa, ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável.

O relato inicia-se como na maioria dos romances policiais. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.” (FONSECA, 1990b, p. 10). Essa marca particular do criminoso dificilmente levará a ele pelos métodos científicos de investigação utilizados pela polícia – ou até mesmo, se fosse o caso, por Sherlock Holmes.

Em seguida ao relato do assassinato, revela-se que a instância narrativa dos acontecimentos é o próprio Mandrake. Personagem emblemática na obra do escritor, o mulherengo advogado já havia protagonizado os contos “O caso de F. A.” de 1967, “Dia dos namorados” de 1975 e “Mandrake” de 1978. Depois de *A grande arte* (1990b), ele reaparece nos romances *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* de 1997, e *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, publicado em 2005. Recentemente, no ano de 2017, o escritor promoveu mais um retorno da icônica personagem no conto “Calibre 22”, pertencente à coletânea homônima (FONSECA, 2017).

No romance em pauta, ele vivenciou boa parte dos fatos e tem, em seu poder, os cadernos do poderoso executivo Thales de Lima Prado, documento que lhe fornece informações sobre acontecimentos relativos aos crimes dos quais não participou. Contrariando a característica do narrador memorialista presente nos romances de enigma, Rubem Fonseca traz o advogado, que exerce a função de detetive, como o narrador do romance. Assim, ele está posicionado temporalmente à frente da história – mas sem nenhuma demarcação cronológica precisa:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou seguindo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1990b, p. 10).

Mandrake toma conhecimento do assassinato da garota de programa quando um sujeito chamado Roberto Miltry o procura para contratar seus serviços. Miltry deseja que ele o ajude a recuperar uma fita VHS com imagens comprometedoras que estaria no apartamento de uma massagista – que, assim como a prostituta, também será assassinada.

Ao investigar o paradeiro dessa fita, o advogado atrai a atenção de criminosos. Como resultado, Mandrake e Ada – sua namorada – sofrem um atentado em que ele é esfaqueado e ela, estuprada. Posteriormente, ele descobre que um dos homens que invadiram seu apartamento é Camilo Fuentes. Ciente de que foi ele quem cometeu as atrocidades, começa a segui-lo, em uma jornada do interior de São Paulo à fronteira mato-grossense com a Bolívia, no trem da ferrovia Bauru-Corumbá.

A partir do relato de Mandrake, que sai no encalço de Camilo Fuentes nos vagões que seguem até a fronteira boliviana, o leitor depara-se com um narrador demiurgo. Assim, tem-se o retrato das demais personagens por meio de uma instância narrativa que conhece seus sentimentos mais cruéis. Mas, ocorre uma surpreendente, para um romance policial, mudança de ponto de vista, no capítulo dez, quando o advogado-detetive passa a narrar os acontecimentos pelo olhar de Camilo Fuentes.

A mudança de focalização, paradoxalmente – pois há a intervenção da subjetividade da personagem não narradora – contribui ainda para a objetividade (e crueldade) do narrador do romance policial à qual se referem Boileau e Narcejac (1991) e que é visível nas páginas de Rubem Fonseca.

Um dos momentos em que isso ocorre é a passagem na qual se relata que, após descobrir que Mercedes – eventual amante de Mandrake – é uma agente disfarçada da polícia federal que estava

em seu encaço, Camilo Fuentes tira a sua vida com frieza e requintes de crueldade:

Mercedes correu para a porta, mas Fuentes atingiu-a com violento golpe no rosto fazendo-a cair no chão. Em seguida sentou-se sobre a barriga de Mercedes, com os joelhos abertos apoiados no chão, e esbofeteou-a com força, seguidamente. Mercedes sabia que era impossível sair daquela posição; num gesto rápido estendeu os dois braços tentando perfurar com as unhas os olhos de Fuentes. Com os dedos da mão direita conseguiu atingir o globo ocular esquerdo do homem, mas as unhas da mão esquerda atingiram apenas o supercílio. Ao notar que fora ferido, Fuentes deixou de lado a pequena brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la. Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu sua cabeça lentamente até sentir seu pescoço estalar. Depois, praguejando, foi até o banheiro lavar-se. No olho esquerdo havia um pedaço de unha que Fuentes retirou com a mão trêmula. Estava cego daquele olho. Furioso, voltou para o quarto e chutou o corpo caído de Mercedes. (FONSECA, 1990b, p. 125).

Vemos nessa passagem elementos narrativos que dão noção da implacável impiedade de Camilo Fuentes. A descrição detalhada e objetiva dos movimentos (golpes no rosto, bofetadas seguidas, braço partido em dois, cabeça sendo torcida até o limite suportável pelos ossos do pescoço, globo ocular perfurado, rosto que se transforma em uma disforme massa de carne) aproxima o leitor da ideia do que é matar alguém friamente. No trecho em que o narrador fixa-se nas ações exteriores do assassinato, a onisciência narrativa penetra o seu interior – “deixou de lado a *pequena brincadeira*” (nota-se a atrocidade do trecho em itálico).

Mas a onisciência não se resume apenas ao algoz. Também é levada à presa que tenta escapar do predador. Para indicar isso, o narrador relata a consciência de Mercedes de que, na posição em que

se encontrava, seria praticamente impossível safar-se do terrível fim que a aguardava. A única maneira que encontra para ter algum tipo de sobrevivência é, num último e desesperado gesto, perfurar o olho de Fuentes com as unhas. Isso apenas serve para deixá-lo ainda mais ensandecido, o que é comprovado pelo discurso indireto livre que apresenta seu julgamento de valor com relação à policial: uma “vaca brasileira”.

Em *O caso Morel* (1995), há uma frase que denota, em momento centrado na metalinguagem, o posicionamento valorativo do escritor quanto à literatura policial: “Literatura é uma tolice. Raymond Chandler é melhor que Dostoievski, mas ninguém tem coragem de dizer isso.” (FONSECA, 1995, p. 133). Os períodos, ditos por uma personagem – artista de vanguarda encarcerado por um crime obscuro –, carregam a ironia peculiar aos escritos fonsequianos.

Vidal (2000) destaca que, nos contos e romances fonsequianos, há a representação do intelectual que põe abaixo mentiras oficializadas, com atraente mordacidade e traços irônicos agudos. Porém, segundo o pesquisador, esse arquétipo de personagem com flagrante sentimento de culpa, ao optar pela transgressão, apenas traveste-se de marginal, exibindo sua superioridade sobre os postos à margem de fato, aqueles que são vitimados pela espoliação do sistema capitalista.

Rubem Fonseca (1994), reforçando a ligação de sua obra com as narrativas policiais, escreveu o conto “Romance negro”. A história apresenta evento dedicado à literatura policial na cidade francesa de Grenoble, intitulado *Festival International du Roman et du Film Noirs*. Peter Winner, renomado escritor de romances policiais, é a atração principal. Em debate, defende a tese da existência do crime perfeito. Para prová-la, pede aos participantes e espectadores que desvendem um crime cometido por ele próprio. O que todos (ou quase todos) não imaginam é que o assassinato aconteceu e simboliza o seu mais terrível segredo.

Anterior a esse plano narrativo, está a história de John Landers, escritor anônimo e professor de literatura que, anos antes, no mesmo evento, matou o verdadeiro Peter Winner e assumiu sua identidade. Por serem fisicamente idênticos, ninguém deu por falta do Winner

original. O retorno ao local do crime que ele considerava perfeito desencadeia uma crise de identidade.

Quando Landers/Winner sugeriu a existência do crime perfeito, o escritor James Ellroy (uma das figuras literárias reais utilizadas por Rubem Fonseca no conto; além dele, há a inglesa P. D. James e o alemão Willy Voos) sugere que os autores de romances policiais são os continuadores da tragédia grega (FONSECA, 1994).

Boileau e Narcejac (1991) afirmam que Édipo, ao se deparar com o enigma da esfinge, viveu um romance policial. O que é que tem quatro pés de manhã, dois à tarde e três à noite? Ele é colocado na situação do detetive que deve raciocinar rapidamente para evitar a pena de morte. Sófocles põe o mesmo personagem para juntar as peças de outro quebra-cabeça: em *Édipo Rei*, ele investiga um crime cometido por ele próprio (SÓFOCLES, 2009).

Estando todas as partes do enigma encaixadas, Édipo será desmascarado como assassino de seu pai. Da mesma maneira, Landers descobre que, envenenando Peter Winner, tirou a vida de seu irmão gêmeo, de quem foi separado ainda bebê. Tal como nas tragédias gregas, John Landers/Peter Winner cai, como ele próprio classifica, em uma “cilada dos deuses”, fazendo justiça à análise de James Ellroy de que os escritores policiais são os que mantêm a tradição dos textos escritos por Sófocles.

Além de aspectos ligados ao romance policial, há todo um cuidado por parte do escritor em representar, de maneira precisa, cada cena. Vidal (2000) reitera que a atenção dos narradores de Fonseca com relação ao detalhe de cada passagem é, muito provavelmente, inspirada pela literatura realista do século XIX. De acordo com ele, o escritor é obcecado pelo substantivo preciso e pelo adjetivo cortante. Já Figueiredo (2003) observa que a visita do autor ao século XIX deve-se também à apropriação de temas pertinentes à produção literária desse período, como o mito do duplo e a linha que separa o artista do burguês. Segundo ela, Fonseca dialoga com os românticos E. T. A. Hoffmann, Gérard de Nerval e Álvares de Azevedo, reforçando a sua própria estética.

É possível notar tal precisão em *O caso Morel* (1995). No início do romance, o crime já foi cometido. Encontrado em uma praia pouco movimentada, o corpo da vítima apresentava marcas das

agressões que a levaram à morte. O suposto assassino também está preso. Paul Morel – pseudônimo artístico de Paulo Moraes – é um artista plástico de vanguarda que mantinha relações íntimas com a vítima e, na prisão, toma a decisão de escrever um livro. Para isso, pede ajuda a Vilela, escritor e ex-policial, que já havia aparecido anteriormente na obra de Rubem Fonseca como protagonista do conto “A coleira do cão” (1994), pertencente ao volume homônimo lançado em 1965.

Os planos narrativos alternam-se dentro dos capítulos, em dois tempos: o de Vilela, no presente, e o de Morel, no passado. No nível do presente, que é o da investigação, a narrativa dá-se em terceira pessoa, conduzida por um narrador onisciente que sabe tudo o que se passa na mente das personagens. Os verbos são marcados no presente, sugerindo a imagem cinematográfica que presentificará cada cena:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldades para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel.

Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão.

Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas profundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa. (FONSECA, 1995, p. 7).

No trecho citado, o narrador adota um estilo realista ao sumarizar os móveis que compõem o cenário, a mobília da cela e o aspecto do prisioneiro. Assim, é como se ele descrevesse uma fotografia de Morel, vestido de maneira desconjuntada, com aparência melancólica e rodeado por livros, aproximando Rubem Fonseca de escritores ligados ao realismo. Há o exemplo machadiano, nesse sentido, do capítulo CXXIII de *Dom Casmurro* (2008), em que Bentinho recorta cada detalhe do cenário que o rodeia: a comoção das mulheres e dos homens em torno do caixão de Escobar, o clima carregado que paira sobre o velório do amigo e o aspecto sombrio peculiar à situação.

Depois de construir o quadro que se apresenta à sua frente, o narrador em primeira pessoa direciona o olhar do leitor para o modo como Capitu contempla o cadáver, destacando os olhos de ressaca que intitulam o capítulo.

Tânia Pellegrini (1999) compara a narrativa fonsequiana à fotografia, arte em que cada aspecto é imprescindível para compor a imagem, e enfatiza que, no gênero policial, o espaço se organiza de acordo com o modelo de representação realista, no qual os pormenores são acentuados na montagem de um conjunto que não pode ter a verossimilhança questionada.

No que diz respeito a essa aproximação da escrita de Rubem Fonseca com a fotografia, Figueiredo (2003) destaca que, principalmente nos contos escritos no período que abrange as décadas de 60 e 70, a busca da verdade e da violência é feita com técnica fotográfica – o autor congela uma cena extraída do cotidiano urbano, transbordando-a de sentido para além da moldura, num recorte violento desse real². Segundo a autora, vista desse modo, a técnica fotográfica é um ato de violência que tenta aprisionar a realidade: ela não pode transformar, mas apenas repetir insistentemente aquilo que reproduz; não restaura o que foi eliminado pelo tempo e pela distância, somente confirma sua existência. Para Figueiredo (2003), um conto como “Feliz ano novo” não é violento pela temática, mas pelo ângulo de visão do fotógrafo, que nos faz enxergar pelo ponto de vista do outro – ou seja, ver a realidade pela visão dos assaltantes.

Segundo reportagem de Petrik, Porto e Lima (2009) publicada na revista *Bravo!*, Rubem Fonseca também foi muito influenciado pelo cinema, dizendo que só não optou por fazer filmes porque ganhou uma máquina de escrever quando adolescente. Além disso, o autor costuma participar das adaptações fílmicas e televisivas de seus livros – caso de *Bufo & Spallanzani* (FONSECA, 1991) e *Agosto* (FONSECA, 1990a), respectivamente.

De acordo com a matéria (PETRIK; PORTO; LIMA; 2009), Fonseca mantinha relações estreitas com o executivo Antonio Gallotti

² Na fotografia, o dedo que dispara a câmera fragmenta o todo no qual reside uma verdade que nos escapa a olhos nus (FIGUEIREDO, 2003).

e o general Golbery do Couto e Silva, representantes do grupo que, mais tarde, seria responsável pelo golpe militar de 1964. Reforçando sua afinidade com o cinema, os autores relatam que ele trabalhou como roteirista de filmes publicitários do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), órgão fundado em 1962 que buscava lançar ideias liberais e antimarxistas – informação da professora Aline Andrade Pereira, autora da tese *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*, entrevistada pelos jornalistas.

Essa relação com a sétima arte pode ser notada em trecho de *A grande arte* (1990b), no qual Camilo Fuentes empreende uma luta de sabres com Hermes, especialista no manejo de armas brancas. O modo como os adversários se portam, cada qual estudando o movimento do outro e analisando as possibilidades de aplicarem um golpe fatal, é semelhante aos duelos representados em filmes de samurai, como *Rashomon* (2014), de Akira Kurosawa, ou *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino. Nesses longa-metragens, há cenas que também exibem combates inicialmente muito estudados e que são resolvidos com um único e cirúrgico ataque. O romance de Rubem Fonseca apresenta a vitória da força bruta de Fuentes sobre a habilidade de Hermes:

O sabre grosso e afiado desceu com uma velocidade incrível. O desvio de Hermes foi rápido e ele conseguiu livrar a cabeça. Não impediu, porém, que o machete atingisse em cheio seu ombro, dilacerando os músculos trapézio e pequeno romboide e fraturando os ossos da clavícula e da omoplata. A faca continuou firme na mão de Hermes, mas ele caiu sentado no chão, o rosto impassível, lívido. O enchimento do paletó diminuiria um pouco a força do golpe, impedindo que o aço entrasse mais fundo. Hermes sentiu o silêncio ficar mais abafado, como se tivessem colocado algodão nos seus ouvidos. Mas mesmo assim conseguiu ouvir o sibilar da lâmina cortando o ar antes de chocar-se com a sua têmpora. (FONSECA, 1990b, p. 291-292).

A onisciência de Mandrake, o advogado-narrador que se põe a contar a história, aproxima-nos da sensação de Hermes ao relatar a

espécie de surdez que o acometeu ao sentir o ombro dilacerado pela afiada lâmina do machete. Ela aumenta o efeito de realidade para o leitor na mesma proporção que o *zoom* de uma câmera promove. Esse detalhamento é encerrado pelo último som ouvido pelo assassino de aluguel: o ruído sibilante do metal cortando o ar até partir seu crânio, escurecendo o resto de sua consciência.

Misturando elementos narrativos do século XIX e aspectos que se aproximam da fotografia e do cinema, Rubem Fonseca desenvolve técnica que culmina em romances policiais como *O caso Morel* (1995), *A grande arte* (1990b) e *Agosto* (1990a) que, dada a linguagem sofisticada, levam Tânia Pellegrini (1999) a questionar o rótulo de policial que, muitas vezes, é atribuído a obras classificadas como sublitterárias.

Desgastes

Desde sua estreia, Rubem Fonseca publica em ritmo quase industrial – em média, um livro a cada dois anos. A relação entre arte e alta produção costuma ser inversamente proporcional. O curto intervalo entre uma obra e outra não habilita a devida reflexão sobre o que se faz. A renovação de métodos e de formas torna-se improvável. No caso fonséquiano, culminou no que Ariovaldo José Vidal (2000, p. 19) chama de “desgaste de procedimentos”. Para o crítico, Fonseca tende a optar pela marginalidade, tanto no que diz respeito à temática quanto à construção das personagens.

Entre os anos 60 e início dos 90, veem-se histórias protagonizadas por sujeitos errantes, transeuntes que não fazem parte nem do topo, nem da base da pirâmide social carioca. De meados da década de 90 até hoje, nota-se que o escritor mantém-se ciente das principais discussões presentes na sociedade brasileira.

Racismo, homofobia, machismo e questões de gênero servem de matéria-prima para os contos do volume *Calibre 22*, publicado em 2017 – há, por exemplo, “Mildred”, conto em que o protagonista (matador de aluguel) investe contra o líder de um grupo de extermínio de homossexuais.

Porém, cabe a questão colocada por Vidal (2000): até que ponto esses temas, associados a grupos marginalizados por uma

sociedade majoritariamente conservadora, são relevantes para o fazer literário?

Luís Augusto Fischer (2015), em resenha sobre a coletânea *Histórias curtas*, opina que não haveria necessidade de novidades estruturais ou temáticas, mas que a excelência de outrora fosse mantida – além de breves, as narrativas parecem inacabadas, sem tensões que sustentem os enredos.

Outro procedimento muito utilizado por Rubem Fonseca são as pesquisas enciclopédicas. Em *A grande arte* (1990b), as descrições de armas brancas encontram razão para aparecer junto com o desejo de vingança de Mandrake. O advogado procura Hermes, matador de aluguel que ele já tirou da cadeia, para lhe pedir ensinamentos sobre a arte do “Percor” – perfurar e cortar:

“Há pessoas que seguram a faca e golpeiam como se tivessem na mão um martelo. Nunca faça isso. Também não a use como se fosse um furador de gelo, a não ser que o alvo seja o coração de um sujeito deitado. A faca deve ser empunhada com o polegar achatado, apoiado na parte superior do cabo, na altura da dobra da falange com a falangeta do dedo indicador. Veja esses movimentos.”

Hermes explicou, de maneira fria e didática, as técnicas consagradas. A de Fairbairn, a de Applegate, a de Styers, a dos gurkhas nepaleses, a cigana espanhola, a Kenjutsu.

“Em Serviços Especiais conhecíamos todas as técnicas, mas usávamos a Araújo. Vou te ensinar os fundamentos da Araújo. A seleção dos alvos. A empunhadura. A postura. A stoccata. O corte. A in-quartata. A passata sotto.”

O dia começava a raiar quando Hermes terminou. Eu tinha à minha frente uma pilha de papéis com anotações e desenhos. Antes de sair Hermes virou para mim sua máscara de olhos cinzentos e falou com voz mecânica: “Fique com ela na mão o mais que puder. Habitue-se a ela como se fosse um prolongamento do seu braço. Mantenha sempre um aperto forte, o punho trancado. Não arqueie o polegar. Conserve a lâmina em linha com o antebraço.” (FONSECA, 1990b, p. 85).

No recorte acima, Rubem Fonseca elabora, com frases curtas, o período em que Mandrake é treinado, todas elas dando conta dos métodos, golpes e bibliografia utilizados por Hermes. As elocuições de pouca extensão certamente têm a finalidade de fazer o leitor supor o grande volume de informações passadas de professor para aluno em um pequeno espaço temporal, demarcado apenas pelo início da manhã (o treinamento iniciara-se no final da tarde do dia anterior) e pela quantidade de papéis preenchidos com anotações.

A repetição do procedimento “copia e cola” virou alvo da crítica. Alfredo Monte (2013), referindo-se aos contos de *Amálgama*, escreve ser risível o modo como, atualmente, o escritor insere informações enciclopédicas nos enredos. Ele cita os narradores que explicam os conceitos de bursite e boca-livre com informações de dicionário, todas irrelevantes – diferente do que ocorre em *A grande arte* (1990b), em que o protagonista estuda o manejo de facas movido pela vingança.

Considerações finais

Ainda na resenha sobre *Calibre 22* escrita para o jornal *Folha de S. Paulo*, Sérgio Rodrigues (2017) diz que os romances lançados na década de 80 estabeleceram Rubem Fonseca como animal raro: um escritor ao mesmo tempo popular e sério.

Não à toa, conquistou uma legião de leitores. Tiago Petrik, Malu Porto e João Gabriel de Lima (2009), na citada reportagem para a revista *Bravo!*, escrevem que Thomas Waldemar, diretor do Departamento de Estudos Latinos de Iowa, diz que, considerando-se a literatura brasileira de todas as épocas, Rubem Fonseca é o autor brasileiro mais estudado no exterior, sendo classificado, mundialmente, como um mestre do romance policial. O estudioso americano, que também se debruça sobre a obra fonsequiana, ressalta que o autor de *Feliz ano novo* talvez só perca para Clarice Lispector – o que leva seus livros a estarem entre os cânones literários da América Latina.

Outro fato que evidencia tal fascínio é a intertextualidade realizada por muitos escritores que, de maneira confessa, inspiram-se nos escritos do autor. No romance *O matador* (MELO, 1995),

Patrícia Melo insere o dentista que é baleado no joelho pelo protagonista do conto “O cobrador” (1994) – explícita e também alusivamente, já que é necessário que seu leitor também tenha lido a narrativa curta em questão.

Como foi visto, a crítica aponta como motivo para a atual baixa qualidade nem tanto a repetição de inúmeras marcas registradas (matadores de aluguel cultos, colagem de textos, mortes repentinas), mas a falta de acabamento dos textos. Monte (2013), Fischer (2015) e Rodrigues (2017) têm a mesma percepção: os contos de *Amálgama* (FONSECA, 2013), *Histórias curtas* (FONSECA, 2015) e *Calibre 22* (FONSECA, 2017) parecem esboços, rascunhos não (ou mal) finalizados.

No romance *Bufo & Spallanzani* (FONSECA, 1991), Gustavo Flávio, emblemático personagem da galeria fonsequiana, diz que nunca revisa o que escreve. Parece que Rubem Fonseca tem adotado a conduta de seu protagonista, diminuindo a voltagem de sua literatura.

REFERÊNCIAS

- BARCINSKI, A. **Pavões misteriosos**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BOILEAU, P.; NARCEJAC, T. **O romance policial**. Tradução Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, A. (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2009.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- FISCHER, L. A. De Rubem Fonseca, autor de obra tão forte, não se esperaria livro tão fraco. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 3, 07 mai. 2015.
- FONSECA, R. **Calibre 22**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- FONSECA, R. **Histórias curtas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FONSECA, R. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

- FONSECA, R. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, R. **Contos reunidos**. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, R. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, R. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- FONSECA, R. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- KILL Bill. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Intérpretes: Uma Thurman; Lucy Liu; Vivica A. Fox; Michael Madsen; Daryl Hannah; David Carredine. Música: The RZA. Manaus: Imagem Filmes, 2003. 1 DVD (110 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.
- LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Sertão: “tudo política e potentes chefias”. In: LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio**. São Carlos, SP: UFSCar, 2012. p. 61-74.
- MELO, P. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MONTE, A. Coletânea reúne lado fraco de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 3, 23 nov. 2013.
- PELLEGRINI, T. Rubem Fonseca. In: PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999. p. 80-105.
- PETRIK, T.; PORTO, M.; LIMA, J. G. de. O personagem Rubem Fonseca. **Revista Bravo!**. São Paulo, p. 30-41, nov. 2009.
- PIRES, P. R. Edições Perigosas. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 133, p. 31-35, out. 2017.
- RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune; Machico Kyo; Masayuki Mori; Takashi Shimura; Minoru Chiaki; Kichijiro Ueda. Música: Fumio Hayasaka. Manaus: Versátil, 2014. 1 DVD (88 min.), son., preto & branco. Produzido no Polo Industrial de Manaus.
- RODRIGUES, S. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 5, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *In*: FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VIDAL, A. J. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

SEGUNDA PARTE

DENTRO DE SI E PRETENSAMENTE FORA DO MUNDO: A PERSONAGEM BELMIRO

Pedro Barbosa Rudge FURTADO

A polarização ideológica no decênio de 30 e a recepção de obras literárias

Publicado em 1937, *O amanuense Belmiro* está inserido numa dinâmica histórico-social – e assim artística – de enorme efervescência política. No decênio de 30, havia uma polarização ideológica bastante forte que impelia alguns de nossos intelectuais a se posicionar diante de um contexto de instabilidade política.

As práticas getulianas, por exemplo, apenas parcialmente aboliram o velho mundo comandado pelas oligarquias regionais, “rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o recente operariado e as crescentes classes médias.” (BOSI, 2006, p. 410). Os atritos sociais em evidência, tanto nacional quanto mundialmente, como a ascensão de governos totalitários na Europa e no Brasil, somados às repercussões do movimento modernista, que desamarraram o escritor de normas constritivas, mudaram a ênfase dos literatos de 22 do projeto estético para o ideológico, como defende João Luiz Lafetá (2000).

Talvez o maior problema, nessa passagem do estético ao ideológico, mostra-se quando a matéria pré-textual política relega a segundo plano a criação verbal artística da narrativa, dando tons panfletários a escritos que deveriam ser literários. Muito devido a isso, Fábio Lucas (1976, p. 77) assevera que, apesar do interessante fenômeno de proliferação do romance social na época, o seu “o resíduo literário nem sempre foi dos melhores [...]”.

Luís Bueno (2015, p. 36) ressalta que o maior problema da polarização ideológica sentida entre os intelectuais de 30 é a ideia de que a produção romanesca seja vista como dividida em duas correntes – de crítica-social ou psicológica/intimista – tão impermeáveis entre si que as obras eram avaliadas em termos de correspondência, ou não, ao que se esperava de cada autor:

Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista.

Naquela época, havia o afã de enquadrar obras literárias em compartimentos estanques; assim, um romance psicológico não poderia ser, também, de cunho social, e a narrativa com maior tendência à crítica social não poderia lidar, igualmente, com os padecimentos ontológicos. Em tal período de concorrência ideológica, então, o romance

[...] converteu-se em móvel importante de luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente: os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de romances “introspectivos” ou “psicológicos”, os críticos de direita ou de tendências espiritualistas rotulavam as obras militantes de esquerda de romances políticos em sentido pejorativo, ou seja, como obras de propaganda e proselitismo. (MICELI, 1979, p. 92-93).

Entretanto, ainda segundo Luís Bueno (2015), a dissolução do chamado romance proletário – e assim de uma narrativa de intensa crítica social – deu-se em meados do decênio de 30, tanto devido ao “assalto da direita às redações, capitaneado pelas tramas de Getúlio Vargas, quanto pela própria inabilidade do romance proletário de se renovar.” Ainda havia, claramente, a vontade de encaixar as obras em divisões que simplificavam as discussões em torno das narrativas, porém, romances que imbricam o íntimo e o social eram aceitos com mais facilidade, angariando maior visibilidade, como foi o caso de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos e *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos.

Contudo, Ana Paula Brandileone (2009, p. 168-169) ressalta que a crítica tinha grande dificuldade em fixar *O amanuense Belmiro* em uma categoria de formas literárias que estavam em voga naquele momento; Cyro era, assim, uma “voz dissonante aos princípios mais evidentes do romance social, como o enfoque documental sobre a vida dos humildes, o engajamento, a denúncia [...]”. Esse romance surgiu como “coisa nova” diante de certa saturação do romance de cunho evidentemente social e, devido a isso, ganhou *status* de romance intimista, em uma postura antitética à narrativa de denúncia. Entretanto, após um amplo distanciamento temporal, é possível assinalar, como procuramos fazer, o subtexto político-social d’*O amanuense Belmiro* tensionado com a profunda subjetivação da forma e da mensagem textuais.

Personagem e cosmovisão

Ao escritor, como a qualquer outro ser, é impossível escapar do mundo e dos seus movimentos. Tal asserção que significa que, de algum modo, o escritor figura invariavelmente o mundo. Em todo caso, não há uma relação de homologia mecânica entre visão de mundo histórica e psicológica individual do sujeito. De acordo com Terry Eagleton (2011, p. 53-54),

A forma [...] é sempre uma unidade complexa composta por três elementos: ela é moldada por uma história literária das formas “relativamente autônomas”; ela cristaliza-se a partir de certas

estruturas ideológicas dominantes e [...] ela personifica um conjunto específico de relações entre autor e público.

As diversas escolhas de usos formais no texto literário – desde a definição do léxico, o emprego de recursos narrativos referentes à sua estrutura, as configurações das personagens etc. – estão integradas ao mundo; assim, o grau em que o autor “pode modificar ou recriar essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal” (EAGLETON, 2011, p. 54), mas, também, da disponibilização de diversos artifícios linguísticos. Graças à inserção fatal do sujeito na História, que nos possibilita, algumas vezes, apreender, mais ou menos, a época em que tal texto foi produzido, há, dentro da complexidade das tensões sócio-históricas de cada região, similaridades entre cosmovisões.

Segundo Michel Zéraffa (2010), a personagem do romance, após a revolução estética ocorrida nas literaturas europeia e norte-americanas depois de 1920, é representada, *grosso modo*, com uma vontade de evasão da realidade que dilacera o sujeito. Há um mal-estar entre o eu e o mundo. Mal-estar, este, que é histórico, pois Michel Zéraffa, ao traçar uma certa correspondência entre a visão de mundo do sujeito e a sua figuração na literatura, sugere que a posição do eu pode ser de defesa, ataque, rejeição, anseio etc. ao que o outro lhe concede. A representação dos mais diversos tipos de desejo, de conflito herói x mundo atinge um grande grau de subjetividade na procura pelos meandros (des)organizadores do ser, a partir, sobretudo, de narrativas em primeira pessoa e algumas em terceira pessoa que fazem uso do discurso indireto livre.

A História, nessas miríadas de impressões encontradas em alguns romances do século XX, estaria, superficialmente, ausente do texto literário. O nosso objetivo, neste trabalho, é detectar que, mesmo numa narrativa de caráter intimista, como *O amanuense Belmiro*, há a possibilidade, bastante plausível, de se encontrarem conflitos sócio-históricos na (auto) perscrutação do ser, imbricando ego e mundo, mesmo que a prosa suavize, a partir, por exemplo, da rememoração liricizada, aqueles conflitos.

Antonio Candido (1992, p. 79-80) assinala que Cyro dos Anjos é um dos grandes estrategistas da literatura brasileira, revelan-

do-se um artista totalmente consciente “das técnicas e dos meios do seu ofício.” O autor cria, recorrendo ao movimento “de báscula entre a realidade e o sonho” (CANDIDO, 1992, p. 80), uma personagem que gera táticas de desprendimento dos embates com o momento do agora, emaranhando-se em si.

Vejams como tal procedimento sobrevm em duas atitudes do protagonista: 1) No projeto de rememorar, que, colocando em contraponto presente e passado – passado este romantizado e ficcionalizado pelas descries de outrora e pelas referências literárias – desajusta o protagonista no que tange a relacionamentos amorosos no agora; 2) A inteno de harmonizar o presente, isto , de suavizar os conflitos do mundo por meio da não tomada de posio política, diferentemente da maioria dos seus amigos. Belmiro, em última instância, em seu programa de evaso da rotina morna por meio da escrita do eu, figura o indivíduo que quer estar apartado do presente, mas o sente inevitavelmente a todo momento.

As páginas pessoais de Belmiro: o passado que se instala no presente

Belmiro Borba – funcionário público com 38 anos de idade, solteiro, que mora com as duas irmãs, Francisquinha e Emília – decide, na noite de Natal do ano de 1934, escrever uma espécie de diário, em que, *a priori*, narraria os doces dias de sua juventude em Vila Caraíbas. Todavia, o fito não se concretiza, já que o presente se infiltra no passado subjetivado do narrador.

O tom intimista da prosa desse romance  ressaltado quando  assinalada a forma do relato utilizada pelo narrador-protagonista: o diário. O recurso de emulao desse gênero converte a obra num ato confessional do dia-a-dia de Belmiro, uma vez que o diário, teoricamente, pertence apenas ao seu autor e, nele, o escritor  apto a libertar quaisquer tipos de pensamentos oprimidos pela rotina. Diferentemente da autobiografia (de personagem de fico ou não) – que normalmente requer uma distância temporal entre atos vividos e rememorao – o diário normalmente vincula-se  narrao investigativa do cotidiano, do passado prximo.

Contudo, a mudança de cosmovisão do homem altera, igualmente, a feição do diário do ser-de-papel, que pode abarcar vários momentos de sua vida, não apenas o passado próximo como também o remoto, criando uma intensa correlação temporal entre o presente e o outrora. As páginas de Belmiro, aliás, nem datadas são e ele mesmo assinala que esse ato é pouco importante: “Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala? Há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais.” (ANJOS, 2006, p. 29).

Seria mesmo um diário que ele elabora, visto que anota as suas impressões em dias desordenados, sem um regime de escrita mais ou menos rígido que esse gênero reclama? Mesmo que o protagonista aponte, como por exemplo na página 197, que o que escreve é, de fato, um diário, parece-nos que ele compõe fragmentos de vida que comportam tanto exposições do cotidiano de amanuense, suas idas ao bar com os amigos, quanto a rememoração do passado remoto em Vila Caraíbas e as suas fantasias amorosas, misturando valores de tempos distintos. Este dado é significativo na substância social do relato particular de Belmiro.

Antes de analisar tal aspecto – a corrente subterrânea social do relato particular – cabe dizer que esse diário, sincrético em termos formais, é um sintoma de época. Assim, no momento em que o sujeito não se vê mais coesa e coerentemente, devido, *grosso modo*, à mudança das dinâmicas sociais, à modernização e a aceleração temporal, às descobertas psicanalíticas etc., é mais difícil para o indivíduo conseguir produzir um diário ordenado temporalmente, como os canônicos do século XIX. Vendo por esse prisma, a narrativa do protagonista é um diário integrado ao *Zeitgeist* existencial da época.

Apenas ao final da quarta entrada de seu diário, Belmiro adverte o leitor sobre a motivação de seus escritos:

Não sei bem o que me saíra das entranhas. Comecei contando o Natal que acabou e falando nos amigos e na parentela. *Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos.* Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguin-

do imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurei a mim mesmo. (ANJOS, 2006, p. 26, grifo nosso).

O impulso do protagonista de fixar-se no passado, porém, é um embuste. Em suas notas, mesmo afirmando que entrou “numa fase da vida em que o espírito abre mão de suas conquistas, e o homem procura a infância, numa comovente pesquisa das remotas origens do ser” (ANJOS, 2006, p. 33), ele não se atém apenas ao processo rememorativo de maior alcance temporal; aliás, a narrativa é preenchida mais por elementos do cotidiano do que do passado da fazenda; ou melhor “seu quinhão de vida rural [na fazenda] é simplesmente apagada da narrativa [...]”. (BUENO, 2015, p. 555).

Belmiro alude brevemente ao distante período em que a sua família detinha aquelas terras. Segundo o protagonista, foi com o seu pai “que começou o desvio da linhagem rural” (ANJOS, 2006, p. 22), pois ele também não se adequava ao campo. Há, assim, um certo desconforto do narrador quanto ao seu passado agrário, sentindo-se como “um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural” (ANJOS, 2006, p.21). Determinado a não se tornar agrônomo, como a família queria, testemunhou o ruir das terras dos Borbas: “Lá estava a fazenda, grande, poderosa como um estabelecimento público, com suas lavouras à espera de cuidados moços.” (ANJOS, 2006, p. 21).

No que toca ao passado longínquo, no entanto, o apego de Belmiro é mais intenso no que tange à juventude em Vila Caraíbas. Ele diz, em um grave tom nostálgico:

Certo São João de Vila Caraíbas é um fenômeno que não se reproduzirá jamais. [...] Naquele tempo a fogueira crepitava até horas mortas, e até horas mortas um aroma brando de batatas assadas me mantinha, rente do braseiro, a pensar nas terras impossíveis e no destino trágico da Nau Catarineta. (ANJOS, 2006, p.55).

A despeito de um passado – o de Vila Caraíbas – ser recordado mais reiteradamente do que o outro – o da fazenda – sabemos que há a existência desses dois tempos pretéritos, conferindo, assim,

o “detalhe social” (SCHWARZ, 2008, p. 17) das lembranças do protagonista, ao que se acrescenta que o tempo histórico do relato é o crítico e decisivo ano de 1935,

[...] e decisivo não apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, o crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi um ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual pudesse integrar um movimento contra o regime de Vargas e contra o integralismo (BUENO, 2015, p.551).

Esses fatores geraram, como mencionado anteriormente, a necessidade do intelectual se posicionar diante dos movimentos sociais, o que veremos mais à frente no que concerne à conduta amorosa de Belmiro. O interesse, agora, é detectar como os passados individuais – embebidos na História social – do protagonista funcionam como modelos valorativos do seu ângulo de visão do presente, tornando-o inapto a viver, de fato, os ritmos da cidade de Belo Horizonte, escondendo-se, mesmo aborrecido, na segurança da rotina, habituado às “coisas e seres que incidem” no trajeto “usual da Secretaria para o café e do café para a Rua Erê” (ANJOS, 2006, p. 29).

É importante esclarecer que os deslocamentos do protagonista não fazem parte da tessitura do texto – não se narra como ele chegou à capital mineira, por exemplo – mas o espaço do passado penetra enamoradamente nesse sujeito lírico, produzindo “outra coisa senão a paralisia da memória no presente [...]” (GIL, 1999, p. 52). Vejamos como Belmiro conhece Carmélia – que ele irá chamar de Donzela Arabela – em meio às festividades de carnaval:

Pus-me a examinar colombinas fáceis, do lado da Praça Sete, quando inesperadamente me vi envolvido num fluxo de um cordão. Procurei desvencilhar-me, como pude, mas a onda humana vinha imensa, crescendo em torno de mim, por trás, pela frente e pelos flancos. Entreguei-me, então, àquela humanidade que

*Dentro de si e pretensamente fora
do mundo: a personagem Belmiro*

me pareceu mais cansada que alegre. Os sambas eram tristes e os homens pingavam suor como se viessem do fundo de uma mina. Um máscara de macaco deu-me o braço e mandou-me cantar. Respondi-lhe que, em rapaz, consumi a garganta em serenatas e que esta, já agora, não ajudava. Imagino a figura que fiz, de colarinho alto e *pince-nez*, no meio daquela roda alegre, pois os foliões se engraçaram comigo, e fui, por momentos, o atrativo do cordão. Tanto fizeram que, sem perceber o disparate, me pus a entoar velha canção de Vila Caraíbas. [...]

A certo momento, alguém me enlaçou o braço, cantando: “Segura, meu bem, segura na mão, não deixes partir o cordão...” O braço que se lembrou do meu braço tinha uma branca e fina mão. Jamais esquecerei: era uma branca e fina mão. Olhei ao lado: a dona da mão era uma branca e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até a mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar. Pobre mito infantil! Nas noites longas da fazenda, contava-se a história da casta Arabela, que morreu de amor e que na torre do castelo entoava tristes melodias. (ANJOS, 2006, p.31-32).

É possível entrever, nesse trecho, o que a crítica sobre o romance é quase unânime em afirmar: a falta de ação do amanuense, a quase total ausência de vigor e energia no trato com um presente que ele vê monótono. O presente como negatividade ocorre pois há a busca incessante de Belmiro por um paraíso perdido, nesse efeito lírico que é a “produção de um passado sublime” (PÉCORA, 2006, p. 235) com ares de fantasia. Na inação, o protagonista se entrega à multidão, juntando-se a ela passivamente, numa armadilha montada por aquelas pessoas que se achegam de todos os lugares, que o prende. Naquele aglomerado, ele é um corpo estranho com as suas vestimentas não adequadas ao evento. Em termos comportamentais, quando alguém pede que Belmiro cante, ele diz que não mais o pode, uma vez que a garganta fora consumida por serenatas entoadas na juventude. Assim, ele recusa a submissão ao agora diante de um outrora pretensamente glorioso que o envia “para regiões fora do tempo” (BUENO, 2015, p. 560). No meio da agitação

do presente, o passado se insinua, o que nos remete às palavras de Antonio Candido (1992, p. 81) sobre a vontade de Belmiro de se ater ao tempo pretérito:

O drama é o presente que se insinua no passado. Se fosse possível viver integralmente no mundo recriado pela memória, haveria a possibilidade de um *modus vivendi*, quase normal, a seu jeito, como o do narrador do *Temps perdu*. Acontece, porém, que a sensibilidade de Belmiro, jogando-o como uma bola entre o passado e o presente, perturbando este com arquétipos daquele, desmanchando a pureza daquele com intromissão das imagens deste, não lhe permite uma existência atual.

O presente, por ser fatalmente inescapável, produz no protagonista esse afã de defrontar um tempo com o outro, de compará-los como se um devesse se assemelhar ao outro, configurando uma prosa que flutua, tensa, pelos campos temporais. A questão problemática está no presente que não permite que ele cantarole uma canção de Vila Caraíbas, sem perceber que, ao fazer isso, está cometendo um “disparate”. A consciência do disparate não impede, no entanto, que Belmiro compare, incessantemente, Carmélia com Arabela: “Em meio dos corpos exaustos, a incorpórea e casta Arabela” (ANJOS, 2006, p. 32). O protagonista é, de fato, consciencioso, conseguindo enxergar o quão patético e desatinado é aquele paralelo entre um mito cantado nas longas noites da fazenda e uma moça que existe na realidade objetiva:

O mito donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas vivam os mitos, que são o pão do homem. (ANJOS, 2006, p. 33).

Mesmo ciente desse absurdo, Belmiro recorre ao mito, que vive tão somente em sua interioridade. Enfrentar a realidade objetiva seria ter que encarar o mundo, e, de alguma forma, colocar-se contra ele, pois ele está fora do seu íntimo, do seu universo particular.

A aspiração do protagonista, ao contrário, é harmonizar-se com o exterior, o que só pode ser feito na passividade diante dele e na rememoração. Assim, ele diz: “Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar novos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo” (ANJOS, 2006, p. 33).

Não existe apenas um choque temporal na mente de Belmiro – entre os valores das mulheres de Vila Caraíbas e os de Belo Horizonte, entre o ritmo de um lugar e de outro, entre o “adolescente que permanece no adulto” (ANJOS, 2006, p. 36) – mas, sim, um conflito entre idealização – fonte de evasão da realidade – e a realidade em si. Sabendo, após as impressões um tanto oníricas do dia mágico do carnaval, que Arabela era corpórea, chamava-se Carmélia Miranda e era, de fato, viva, ele continua a relembrar o mito, não agindo no que toca a travar algum conhecimento com a pessoa real:

— Mas, será o fenômeno amor? Creio que vos estou amando, Arabela. Zombe eu, embora, do flautista que, neste instante, acorda dentro de mim e tenta uma serenata. Eu vos estou amando prestes me acho para as nossas impossíveis bodas (ANJOS, 2006, p. 44).

Belmiro apresenta, mais uma vez, a sua consciência vigilante no trecho citado, conferindo que as bodas são impossíveis; fatalmente porque Arabela não existe no presente ou, ainda pior, Arabela nunca existiu em nenhum tempo pretérito, sendo uma lenda evocada nas longas noites da fazenda.

Infiltra-se, nesse mesmo excerto, o desejo do protagonista em realizar uma serenata, que está muito mais ligada aos costumes de então do que os de agora. Esse ato, então, mira muito mais a fantasia anacrônica do mito, Arabela, do que a material Carmélia. João Luiz Lafeté (2004, p. 33) atesta que, na verdade, há duas personagens, “Arabela e Carmélia, que são simultaneamente as duas faces de um personagem: Belmiro”, aquela sendo a interioridade do protagonista, dando vazão ao seu sujeito poético emaranhado no passado, e a outra sendo a realidade objetiva, que não pode ser

alcançada justamente pelo vínculo inexorável com o passado. Afirma o crítico que

No movimento entre os dois mundos o amanuense hesita entre a criação de seu espírito e a existência real, e sente que é impossível conciliar os dois polos. A tentativa de adequação entre a essência (que é Arabela) e a existência (que é Carmélia); ou a tentativa de adequação entre a interioridade (que é o mito, “forma pretérita”, existente apenas no tempo interior) e a realidade (que é o amor real da moça Carmélia) (LAFETÁ, 2004, p. 34).

No capítulo treze – “A confidência” – o narrador ouve as revelações de sua amiga Jandira – mulher vigorosa que luta diariamente contra o assédio masculino – sobre a necessidade de se casar diante uma sociedade que não concebia respeitar uma moça livre de laços matrimoniais. Ela diz:

— Você não calcula o que é a gente ser perseguida pelos homens. Todos me olham como se quisessem devorar-me. As meninas-famílias têm papais e irmãos para imporem respeito a esses sujeitos. Eu tenho de reagir sozinha, todo dia, todo dia. E às vezes sinto-me fraca, tenho medo de ceder. [...] Preciso, com urgência, de um homem (ANJOS, 2006, p. 50).

Impressionado com essa confissão, Belmiro reflete se a amiga o via como “um ser inofensivo”, isto é, não o concebendo como um possível parceiro. Sentindo-se ferido por essa conjectura, ele diz:

— Se o caso é de urgência, aqui você tem um homem...

Jandira olhou-me com ódio:

— Se eu não soubesse que você é apenas um idiota, dava-lhe na cara...

Fiquei encabulado, sem achar saída. Expliquei-lhe, como pude, que estava brincando e que, logo depois de ter dito aquela tolice, eu me censurara pela minha incompreensão (ANJOS, 2006, p. 50).

A explicação de sua pilhéria serve como fuga a uma possível relação entre os dois e, mesmo negando – afirmando que não pensava mais em Arabela (Carmélia) – ele continuava a recordar-se da moça; aliás, são breves os momentos em que ele a considera objetivamente, como realidade corpórea. Quando o faz, é logo arrastado pelas suas divagações líricas: “Carmélia é fina, jovem, rica. É da *alta*, como diz Glicério. [...] Amigo quixote, todos os cavaleiros andantes já se recolheram e não há mais dulcineias.” (ANJOS, 2006, p. 54, grifo do autor).

A constante busca pela evasão é vista, também, nessas conexões ficcionais que o protagonista trava, romantizando, de sobremaneira, as relações com uma mulher e com o passado, que é onde encontra os arquétipos de relacionamentos. Ele próprio é conhecedor disso, dizendo que a cada ano “a paisagem do passado vai ficando mais azul, mais distante, como aquela serra que azula o horizonte, além, muito além da qual nasceu Iracema.” (ANJOS, 2006, p. 54). Sobre o seu amor um tanto patético, num acesso de racionalidade, ele reage com vigor no que tange à história do carnaval e à idealização de Carmélia:

Com uma vaga imagem física, fornecida pela moça Carmélia, da Rua Paraibuna, e com sombras e luzes, que havia dentro de mim, construí uma Carmélia cerebral que me custava devastações. A solidão fez com que eu revivesse um processo infantil e o velho mito de Arabela perseguia-me sempre. [...]

Pura imaginação: tudo se resume nisso e nada há além disso. A Carmélia que amei não existe. Nada tem com ela a formosa senhorinha da Rua Paraibuna, distinto ornamento do nosso *set*, como dizem os cronistas sociais (ANJOS, 2006, p. 74).

As referências ao mito ouvido na infância, a *Dom Quixote*, a *Iracema*, enfim, às narrativas de cunho ficcional, ajudam a produzir, na consciência de Belmiro, um certo escape do real via imaginário literário¹. A inadequação que ele sente não é exclusivamente tem-

¹ É por meio da literatura, por exemplo, que Belmiro compensa as agruras de um cotidiano inosso: “Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que

poral – o tempo da infância gerando relações incongruentes desajustadas com o presente – é, também, de como a sua mente, aberta a digressões, fantasia as relações entabuladas num presente – único tempo a se viver – a todo momento incômodo. Seja em Vila Caraíbas, na arte ou no diário, o indispensável para o narrador é deixar rolar as horas mornas de sua rotina, constituída sem muitos acidentes. Segundo Silviano Santiago (2006, p. 67), Belmiro é “um indeciso no tempo e no espaço da genealogia e no tempo e no espaço rural e citadino. Ele é um parado. Ele não é multifário, como Silviano. Não ousa aventurar-se pelas ‘possibilidades da vida’”.

Diferentemente das aventuras de Quixote, por exemplo, o amanuense pouco se desloca, a não ser quando se trata dos traslados de rotina. Quando percorre um trajeto mais longo, indo ao Rio de Janeiro no encalço da Carmélia, que se casando viaja em lua-de-mel, logo as saudades de Belo Horizonte o atacam, num quarto “sombrio”, com a solidão o castigando (ANJOS, 2006, p. 202). A mesma Belo Horizonte, aliás, que o fazia olhar saudoso para Vila Caraíbas, não o satisfaz completamente. Retornando à capital mineira, ele escreve:

Cá estou, de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na Rua Erê e não no Arpoador. É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio da repartição bate horas caraibanas, que encontro um refúgio embora precário. [...]

Paz física da Rua Erê, por que não te transformas em paz de espírito? Tudo está como dantes, como há doze anos passados. Dir-se-ia a Bela Adormecida no Bosque, sem a Bela e sem o Bosque. (ANJOS, 2006, p. 206-207).

Eis mais uma referência ao universo ficcional, dessa vez um conto de fadas, que atesta a lentidão da vida do protagonista. Essa falta de movimentação ainda projeta – ou é – o refúgio; o que a

devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico.” (ANJOS, 2006, p.197). É dentro do seu fazer poético que o protagonista concebe a organização de sua vida e confessa o que o perturba. O problema é que a ficção se faz tão presente na consciência do protagonista que, aparentemente, a verdade para ele é a verdade poética, é o próprio escrever (SANTIAGO, 2006).

morosidade temporal, no entanto, não oferece, no caso, é paz de espírito. Entretanto, a viagem para o Rio de Janeiro pode ser vista como a tomada de consciência da personagem de que a sua realidade em Belo Horizonte – que o brinda com tempo hábil para divagações, afundando-se no lirismo de seu diário – é menos desagradável do que os dias passados na metrópole carioca. Em última instância, o agravamento da inadequação na então capital do país corrobora a ideia de que Belmiro, no presente, está sempre insatisfeito, à cata, a todo momento, do passado, seja belo-horizontino, caraibano ou da fazenda.

A personagem que se enovela sobre si mesma e sobre o seu passado, esforçando-se para se conciliar com o exterior, tentando suavizar os conflitos exteriores, não consegue congruar-se com o mundo, pois o conteúdo do mundo e, principalmente, o outro, são heterogêneos. Mesmo aplicando-se em falar apenas de seu passado, o presente se intromete e, com ele, os conflitos e as relações que o narrador trava com o exterior em um momento de polarização ideológica daquele momento figurado no romance.

Belmiro e os fios ideológicos do outro

No afã de se conciliar com o outro, Belmiro tenta não entrar em conflito com o que o cerca, permanecendo, dessa forma, num fogo cruzado no que toca à visão de mundo de seus amigos. Parece-nos que Cyro dos Anjos, ao elaborar um protagonista repleto de dúvidas, titubeante em tomadas de posição, posiciona os fios ideológicos mais rígidos nas personagens secundárias. Tal rigidez só pode existir por meio da mediação de Belmiro sobre o outro; é a partir da perspectiva dele, então, que concebemos as outras personagens, que servem, muitas vezes, como objeto de estudo da psique humana pelo amanuense.

Deparamo-nos com diferentes visões políticas, entre os seres-de-papel, logo no primeiro capítulo do livro. A cena sucede numa mesa de bar na véspera de Natal. Lá estão Belmiro, Florêncio – “o homem sem abismos” e “linear” (ANJOS, 2006, p. 115) – Silviano – filósofo defensor dos problemas atemporais – e Redelvim – revolucionário de esquerda preocupado com as mazelas sociais. Angustiad

por chegarem à conclusão, “ali pelo oitavo chope”, de que “todos os problemas eram insolúveis”, Florêncio sugeriu um nono chope, “argumentando que o outro copo talvez trouxesse uma solução geral. (ANJOS, 2006, p. 15).” As discussões, no entanto, continuam. As divergências instauram-se na fala de Silviano e na seguinte reação de Redelvim:

— A solução é a conduta católica, afirmou o amigo Silviano, meio vago, como que atendendo a uma ordem interior de reflexões, que não era bem a de nossa conversação.

Redelvim convidou-me, com um olhar malicioso, a prestar atenção ao filósofo.

— Hein? Indaguei, voltando-me para este.

— A conduta católica, repetiu. Isto é, fugir da vida, no que ela tem de excitante [...] (ANJOS, 2006, p. 15).

Os desacordos entre visões de mundo revelam-se, principalmente, no olhar malicioso de Redelvim. Entretanto, não é ele que atíça a continuação daquele pensamento desaprumado de Silviano, mas, sim, Belmiro: “Só pelo gosto de vê-lo dissertar, objetei-lhe, que nesse caso, não haveria solução. O que haveria é supressão da vida.” (ANJOS, 2006, p. 16). O protagonista não se opõe às ideias de Silviano, provoca-o apenas para assistir ao torneio retórico do amigo. No entanto, a réplica de Belmiro ocasiona a entrada de Glicério na conversa, “dizendo que o católico destrói a vida pelo modo mais violento. Introduce, em nosso cotidiano, a preocupação com a vida eterna, sacrificando, a esta, aquela.” Silviano, evitando discutir com Glicério – “— Não discuto com menores, disse majestosamente” (ANJOS, 2006, p. 16) – volta-se para Belmiro e enuncia:

— Você não sabe o que está dizendo, mas, ainda que fosse uma supressão, por que não havíamos de realizá-la para encontrar tranquilidade? A grande estupidez é vivermos num conflito constante. Já que não se possui a vida com plenitude, o melhor é renunciar, de vez (ANJOS, 2006, p. 16).

A conduta católica de Silviano é colocada em xeque pelos casos extraconjugais que ele mantém – usando o pseudônimo de Aristóteles de Estagira – com as “moças em flor”. O uso do nome falso encoberta o seu procedimento imoral. Quando pede a Belmiro um conselho no que toca a como resolver um de seus casos amorosos, Silviano isenta-se da culpa quando não toma partido, diretamente, de suas ações, assinalando que quem as realizou foi Aristóteles de Estagira, não ele, Silviano:

— Ora, isso não tem a menor importância. Foi uma estupidez essa aventura. Não é por causa do compromisso. Quem o assumiu foi Aristóteles de Estagira. De modo que não há compromisso. E nem poderia haver, aliás. (ANJOS, 2006, p. 159).

Segundo Silviano Santiago (2006, p. 20, grifo do autor), essa personagem

[...] é duplamente um *rhétoriqueur* e *poseur*. Não só o é no plano da fala *mentirosa*, sempre enxertada por mil e uma citações eruditas, como também no plano das relações humanas, onde age – em particular com as mocinhas de subúrbio – como *mistificador*.

Retornando à primeira cena do romance, Redelvim, que normalmente, segundo o narrador, contestaria a fala de Silviano continuava calado, levando Belmiro a escrever:

Redelvim devia estar de muito bom humor, pois apenas sorria, sem nada dizer. Sempre que se encontra com Silviano, trava discussões acaloradas. Aproximei-os um dia, tentando fazê-los amigos, mas desde o primeiro encontro se repeliram. (ANJOS, 2006, p.16).

Belmiro ecoa, em suas inações, um tanto da conduta católica – com a diferença que o protagonista, sim, estagnado no passado, renuncia à vida presente – enaltecida por Silviano de congraçar-se com o mundo e com o outro, o que Luís Bueno (2015, p. 557) denomina “obsessão em evitar a dissensão”, como se pode atestar logo no

parágrafo seguinte às observações do protagonista sobre as alterações entre os amigos: “Para serenar a roda, propus um novo chope, no que fui aplaudido calorosamente por Florêncio.” (ANJOS, 2006, p. 16). Os desentendimentos, no entanto, ocorrem mais uma vez:

— Cidade besta, Belo Horizonte! Exclamou Redelvim, consultando o relógio. A gente não tem para onde ir...

— Não acho! retrucou Silviano. Em Paris é a mesma coisa.

— Em Paris? Perguntou Florêncio. Não sabia que você andou por Paris...É boa!

— Ó parvo, quero dizer que o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço!

Florêncio, já meio alegre, levou a mão à boca, num riso convulsivo. Redelvim e Glicério também desataram a rir. Silviano, indignado, quis retirar-se. *Disfarçando o mau epíteto da festa, alvitrei uma retirada em conjunto.* (ANJOS, 2006, p.17, grifo nosso).

Novamente Belmiro, entrevendo o aumento do mal-estar entre os colegas, principalmente de Silviano – o único aborrecido – apazigua a situação indicando uma saída simultânea de todos. A partir desse instante, inicia-se, de maneira mais contundente, o relato do íntimo do protagonista, não mais a observação do estado de espírito dos outros. As suas reflexões, entusiasmadas pelos efeitos do álcool – “A euforia que o chope traz! A vida se torna fácil, fácil.” (ANJOS, 2006, p. 17) – são interrompidas por uma saudação natalina, pronunciada em língua inglesa, realizada por Prudêncio Gouveia, seu vizinho. Assim, os devaneios cessam, fazendo o narrador lembrar “de que o próximo poste de parada era o da Rua Erê.” (ANJOS, 2006, p. 18).

No Natal, já refeito dos efeitos alcóolicos, Belmiro deve enfrentar a realidade da situação em que se encontra – solteiro aos 38 anos de idade, amanuense por indicação (não devido a méritos próprios), morando com as irmãs, uma “esquisita”, outra “perturbada de nascença” (ANJOS, 2006, p. 20). Reparando no andar dos transeuntes, ele diz:

*Dentro de si e pretensamente fora
do mundo: a personagem Belmiro*

A Rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana. Talvez seja isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos. Como o Natal me fez saudosista! Eu fechava os olhos, e a Ladeira da Conceição surgia, diante de mim, com a nitidez de um acontecimento matinal. Vila Caraíbas e seu cortejo de doces fantasmas. Tão suave era a visão que a garganta se me apertava, e eu sentia os olhos se umedecerem comovidos (ANJOS, 2006, p. 20-21).

Tendo de se bater com a atmosfera em que está inserido – sem o paliativo do chope e com as emoções afloradas devido àquela data – o protagonista evade-se para o devaneio, ligando-se à Vila Caraíbas; mais ainda, não é um escape involuntário, mas, sim, totalmente ciente, ainda que aqueles momentos sejam irrecuperáveis quando se refere ao “cortejo de doces fantasmas” de outrora. As primeiras páginas do romance, como sugere Lafeté (2004, p. 25), adiantam o principal conflito do narrador durante toda a narrativa, isto é, entre o íntimo – pela via lírica e fantasiosa de sua memória – e a realidade objetiva – um tanto solitária e exigente em termos econômicos.

Se temos um fio ideológico de direita em Silviano, preocupado com os problemas transcendentais e fáusticos – no embate entre o elevado e o terreno – deparamo-nos, como contraposição a sublimação da realidade, o apego de Redelvim aos problemas materiais, sendo ele um ativista de esquerda. No capítulo 22 do romance, Belmiro, fazendo uso das ideias de Silviano, ameniza a ocorrência de revoluções:

Respondi-lhe que isso não era motivo para aflições. Revoluções sempre as houve e haverá. Silviano acha, mesmo, que revoluções ou guerras são reajustamentos, operações de economia da espécie. [...]

Redelvim ficou irritado com o tom da conversa e interrompeu-me dizendo que falava a sério. E que, além do mais, Silviano era um reacionário imbecil. (ANJOS, 2006, p. 70).

Não é Belmiro que nos relata, diretamente, a posição política de Silviano, mas a apreendemos, neste trecho, por meio do discurso indireto livre da fala de Redelvim, mediada pelo narrador do diário.

Os fios ideológicos dessas duas personagens secundárias entram em choque na mente do protagonista, levando-o a lidar tanto com as imagens devaneadoras do seu passado – que, como já foi dito, era o seu projeto inicial, quanto com os problemas materiais do presente – até porque o homem não está apto a evadir-se totalmente da História. Nesse mesmo capítulo, Belmiro, levado pela conversa que teve com o amigo revolucionário, e com os ecos da voz de Silviano em sua mente, atesta que, sempre que começa a meditar sobre os “cruentes conflitos que andam pelo mundo” (ANJOS, 2006, p. 70), ele se perde, em suas próprias palavras, “num labirinto de antinomias” (ANJOS, 2006, p. 71).

O mal-estar de Belmiro, como Antonio Candido (1992, p. 81) assinalou, é o tempo presente que, inescapavelmente, se infiltra nas suas reminiscências. O fito de contar apenas o passado, e estar à margem dos acontecimentos da época, é inviável, pois o outrora apenas existe em correlação com o agora. Quando o tempo presente é turbulento – como num contexto de polarização política – ele tende a se manifestar reiteradamente, ainda que seja num movimento dialógico de rejeição a ele, como é o caso do narrador-protagonista. Nessa renúncia aos preceitos do agora, Belmiro é visto, segundo a sua mediação, da seguinte maneira pelos amigos:

Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e o Florêncio ficamos calados, à margem.

Isso não quer dizer que me poupem. Redelvim me chama de comodista e viver a dizer que, no meu “cepticismo de pequeno burguês” (a expressão é dele), sirvo, afinal, ao capitalismo. Silviano, ao contrário, me repreende pelo que denomina “sentimentos plebeus” (ANJOS, 2006, p. 48).

Após indicar a posição política dos membros da turma, e realçar a sua falta de opinião, ele enfatiza que a sua instabilidade

ideológica é mal interpretada pelos colegas, enxergando nele posições contrárias às suas crenças – para Redelvim ele é de direita e, para Silviano, de esquerda. Daí, também, há razão para que nasça o receio do narrador no que toca a ser abandonado pelos amigos:

Redelvim, o fiel companheiro, deixa-me pelas ideias. Silviano é uma criatura complicada, com quem a gente não pode contar sempre. Se às vezes nos compreende, outras vezes se mostra impermeável; vive nos seus “altiplanos”. Glicério não passa de uma criança. Pertence a outra geração, e as gerações não se entendem; as preocupações são outras, e outra é a compreensão das coisas. (ANJOS, 2006, p.115).

É interessante notar, nesse caso, a falta de autocritica de Belmiro quando ele exprime a inexistência de entendimento entre gerações. Ora, há falta de entendimento até entre as próprias gerações. Ele se encontra num entre-lugar ideológico que não é visto com bons olhos nem por Redelvim, nem por Silviano. As discussões políticas no turbulento ano de 1935 “têm a tendência de ser definitivas, separando ou unindo radicalmente as pessoas.” (BUENO, 2015, p. 563). O que o protagonista realiza, ao final do romance, é um afastamento daquelas pessoas conflitivas do círculo em que ele estava inserido, limitando a sua convivência a Florêncio – o homem sem abismos – Carolino, seu humilde colega de trabalho, e outras personagens de fácil trato, “criaturas cuja psicologia ele pode reduzir a ideias muito simples [...]” (BUENO, 2015, p. 574).

A fuga final à divergência, no entanto, dá-se após à exacerbação do conflito base do romance, que gera grande parte dos (não) acontecimentos da narrativa, entre transcendência – figurado, principalmente, pela voz de Silviano – e materialismo – ecoados nas vozes de Redelvim e Jandira.

Sendo a perspectiva de mundo de Silviano (um intelectual, um filósofo) a que ressoa no protagonista de maneira mais veemente, Belmiro apoia-se na concepção de vida do amigo conservador a fim de seguir a sua vida; isto é, a partir da conduta católica, da harmonização do mundo. O saudosista de Vila Caraíbas não goza, no entanto, de uma situação financeira que lhe retire a preocupação

econômica. Nos momentos em que as duas irmãs adoecem, aparecem com mais afincos os problemas materiais:

Lá está Francisquinha no Instituto. Emília se acha de cama, doente. Desde dois dias, fiquei reduzido a níqueis, embora estejamos a sete do mês. O ordenado se foi em despesas com a mana, e ainda há contas por pagar. É ridículo. Amanhã terei de visitar o agiota. Não deveria preocupar-me, antes, com estas coisas?

— Não! diz-me alguém, com majestade. O que nos deve preocupar são os problemas eternos!

A voz que ouvi dentro de mim é a do Silviano. Às vezes estou a pensar e ouço vozes. Olho em torno, não há nada. A voz veio de dentro. Entretanto, pelo timbre era idêntica à do amigo.

Problemas eternos! A razão talvez esteja com Silviano. Não vale a pena pensar nas dificuldades da vida. Dedicar-te aos problemas eternos, Belmiro. (ANJOS, 2006, p. 100).

Nem economicamente estável para lidar apenas com os problemas eternos, nem ideologicamente coeso para tratar dos impasses sócio-históricos, Belmiro se encontra no *intermezzo* entre o devaneio transcendental – que o leva a idealizar uma relação amorosa e apegar-se a sua juventude, isto é, prender-se a dois tempos inexistente – e o presente material – que requer a defrontação com os contratempos ligados à ordem econômica. Evadir-se do presente, portanto, é muito mais do que se ligar ao passado: é rejeitar os conflitos do seu tempo internamente; mas, mesmo assim, dialogicamente, ainda que se embrenhando no próprio ego reminiscente, ele acaba por trazer à tona, por meio da sua consciência vigilante, os embates sócio-históricos de sua época. No caso, eles revelam muito sobre a sua polarização ideológica e a impossibilidade de isolamento político do indivíduo ilustrado, no caso o protagonista, pois mesmo que não se queira, “como Belmiro não quer, o presente o alcançará” (BUENO, 2015, p. 573).

Considerações finais

Finalmente, esse romance intimista figura o drama do indivíduo médio que quer se desprender do mundo, numa luta, mesmo que liricizada, fadada ao fracasso, pois o presente sempre, infelizmente para ele, infiltra-se nas suas fantasias rememorativas e no amor mítico por Arabela. À vista disso, a perscrutação da psique do indivíduo na trama da narrativa literária levanta e escava, por meio da forma e da mensagem, a História, fixando o sujeito como mediador, neste caso inadequado, dos conflitos do mundo.

Consciente ou inconscientemente, fazendo ou não uso de traços particulares de sua personalidade, Cyro dos Anjos elabora um romance, ao mesmo tempo, extremamente intimista, mas que envolve, dentro dos dramas existenciais, os conflitos sócio-históricos inerentes ao sujeito, funcionando, mesmo que indiretamente, como um ataque aos modos de pensar intransigentes.

Belmiro, em suas contradições, representa aquele que só pode viver dentro de si mesmo – dos seus mitos, das suas memórias, das suas ficções; quando a realidade vem à tona, ele a ameniza liricamente, pois, caso não o faça, o mundo exterior o engole. A tendência pela sondagem profunda do eu não anula, como parte da crítica da época assinalava, inserida na polarização política, o mundo. *O amanuense Belmiro* é uma das mais bem compostas obras literárias que imbrica, tensionadamente, vida interior e vida social, numa narrativa que não aceita simplificações ideológicas.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, C. dos. **O amanuense Belmiro**. 6. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDILEONE, A. P. N. Cyro dos Anjos: uma nova estreia. *In*: CAIRO, L. R.; AZEVEDO, S. M.; PEREIRA, M. R. (org.). **Dispersa memória**: Escritos sobre representação e memória na literatura brasileira. Bauru, SP: Canal6, 2009. p. 167-179.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2015.

CANDIDO, A. Estratégia. *In*: CANDIDO, A. **Brigada ligeira e outros estudos**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. p.78-85.

EAGLEATON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2011.

GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

LAFETÁ, J. L. À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. *In*: LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 19-37.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LUCAS, F. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

PÉCORA, A. Um romance reticente. *In*: ANJOS, C. dos. **O amanuense Belmiro**. 6. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 229-239.

SANTIAGO, S. **A vida como literatura: O amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

SCHWARZ, R. Sobre *O amanuense Belmiro*. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-21.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUTOBIOGRAFIA, MEMÓRIA E FICÇÃO¹

José Antonio SEGATTO
Maria Célia LEONEL

Literatura e autobiografia

Ian Watt (1990, p.16) trata da forma do romance, destacando, em primeiro lugar como fundamento da nova narrativa, a substituição da “[...] tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance.” Acrescenta que Defoe, não levando em conta a “teoria crítica predominante em sua época”, construiu a obra

[...] a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. (WATT, 1990, p.16).

¹ O presente texto foi publicado em 2015, na revista *Itinerários*, n. 40, p.75-95, com o título “Graciliano Ramos: configurações autobiográficas”.

Isso nos permite dizer que a memória autobiográfica é uma das balizas principais do romance moderno. Se traços e componentes biográficos e autobiográficos estão presentes na literatura ao longo de quase toda a sua história, no romance, aparecem com maior frequência, orientando formas e conteúdos narrativos. György Lukács (1976, p.347), nos anos 30 do século XX, afirmava que “[...] os resultados mais importantes do romance histórico moderno mostram claramente uma tendência à biografia.” Em outro ensaio, o mesmo autor assevera: “Como na obra de vários e notáveis escritores épicos – pensando somente em grandes figuras como Rousseau, Goethe, Tolstoi –, assim também na obra épica de Gorki a autobiografia ocupa um lugar importante.” (LUKÁCS, [19--], p.304). No mesmo sentido, pode-se citar a caracterização de Lucien Goldmann (1967, p.12), segundo a qual “[...] o romance é, necessariamente, biografia e crônica social, ao mesmo tempo.” Também Wilhem Dilthey (*apud* LINS, 1963, p.158) assegura que “[...] a autobiografia não é senão a expressão literária da *autognosis* do homem acerca de sua vida.”

Assim sendo, o recurso à autobiografia da personagem de ficção não só é bastante usual no romance como resultou em muitas obras clássicas como as de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Johann Wolfgang von Goethe (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), passando por Fiódor Dostoievski (*Recordação da casa dos mortos*) e Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*), até Italo Svevo (*A consciência de Zeno*) e James Joyce (*Ulisses*).

No Brasil, esse método de construção ficcional gerou grandes obras, que vão de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *D. Casmurro* de Machado de Assis a *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

Mas não foi somente como autobiografia de personagem de ficção que a forma autobiográfica tornou-se usual. Mikhail Bakhtin (2003, p.139) sugere a possibilidade de classificação da autobiografia em tipos ou modalidades distintas, pois os componentes autobiográficos “[...] podem ter caráter confessional, caráter de informe prático puramente objetivo sobre o ato (o ato cognitivo do pensamento, o ato político, prático, etc.), ou, por último o caráter de lírica.”

De fato, várias modalidades autobiográficas foram elaboradas historicamente, tornando-se clássicas. Para fins de ilustração, podem-se lembrar, como diferentes tipos de autobiografia, as confissões tan-

to de Santo Agostinho (século V) quanto de Jean-Jacques Rousseau (século XVIII) e, avançando até o século XX, ainda a título de exemplo, obras como *Trópico de câncer* de Henry Miller, *A grande viagem* de Jorge Semprun, *É isto um homem* e *Os afogados e os sobreviventes* de Primo Levi, *Autobiografia precoce* de Eugène Evtuchenko, *Confesso que vivi* de Pablo Neruda e tantas outras.

Tendo em vista tais premissas, o objetivo do trabalho é levantar traços autobiográficos na produção de Graciliano Ramos e analisar o modo como eles – em maior ou menor grau – manifestam-se. Se, para muitos escritores, críticos e/ou teóricos, toda obra literária tem algo de autobiografia, nas composições do romancista alagoano esses elementos aparecem de maneira acentuada. Otto Lara Resende, em 1992, toma o título do ensaio crítico de Antonio Candido, “Ficção e confissão”, como indicativo do entrelaçamento, na obra do escritor, da realidade com a imaginação. Tal imbricação seria tão forte “[...] a ponto de deixar passar o equívoco de que o ficcionista não é senão um disfarce do memorialista. À medida que envelhecia, escritor nacionalmente reconhecido, Graciliano foi abrindo o jogo autobiográfico.” (RESENDE, 1992, p.3-6).

Partindo dessas condições, procuramos identificar em seus livros algumas espécies ou subespécies de autobiografia literária que consideramos plausível serem distinguidas por meio da seguinte tipologia: autobiografia convencional ou histórica, *Infância* de 1945; autobiografia de testemunho, *Memórias do cárcere* de 1953; autobiografia de confissão, *Angústia* de 1936 e autobiografia de personagem de ficção, *São Bernardo* de 1934.

Naturalmente, em cada um desses grupos – autobiografia convencional, de testemunho, de confissão, de personagem de ficção – as características mencionadas não abrangem a escrita em sua totalidade, mas são predominantes no convívio com outras formas de autobiografia que, nesse caso, podem ser consideradas como suplementares. Por meio dessas diferentes espécies de narrativa, nas obras em tela, ao representar a vida e as relações sociais, figuras e tipos singulares em situações particulares, o escritor expõe, criativamente, as complexas e múltiplas conexões da condição humana com questões universais.

Autobiografia convencional ou histórica

O tipo de autobiografia que denominamos convencional ou histórica é a mais clássica e tradicional; sua caracterização é, de certa forma, consensual entre os analistas das formas autobiográficas. Nela, o indivíduo real narra, geralmente de maneira não detalhada, num determinado tempo e espaço, sua própria existência. É o que Philippe Lejeune (1975) denomina “pacto autobiográfico”: casos em que há identidade entre autor, narrador e personagem, o que, por sua vez, remete à assinatura, à identidade, à responsabilização autoral pela nomeação do agente criador na capa do livro.

O autor expõe suas experiências como ser social, de maneira presumivelmente objetiva, ou seja, como se deram historicamente ou como supõe que tenham ocorrido; incorpora técnicas e procedimentos tanto da história e do ensaio quanto da ficção, do memorialismo e da crônica. Não obstante a pretensa objetividade, há sempre algum grau de inventividade e fabulação; a versão dos fatos, das relações, das experiências é relatada seletivamente, decantada e mesmo transfigurada.

Essa modalidade de autobiografia, entendemos, é a mais adequada para caracterizar as peculiaridades das reminiscências ou evocações infantis de Graciliano Ramos na obra de memórias *Infância* de 1945. Nesse livro, o autor narra, de maneira relativamente abreviada, seus primeiros anos de vida de 1894 – quando se dá a mudança da família de Quebrangulo em Alagoas para Buíque em Pernambuco (ele teria entre dois e três anos) –, a 1904. A obra conta também a mudança da família para Viçosa, em Alagoas, o que ocorreu em 1900.

Combinando relato genérico com narração pormenorizada e misturando o veraz com a fantasia, a memória do adulto – já quinquagenário – reconstrói o tempo passado, o pretérito remoto quase perdido no tempo de criança, pela lembrança e pelo testemunho, amalgamando recordações do real (ou do que imagina ser real) com elementos fictícios.

Principia pela vaga e mais recôndita lembrança, no deslocamento da família para Buíque, do vaso “cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta”, ressaltando: “Ignoro onde o vi, quando o vi.”

Acrescenta ainda: “[...] é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram [...]” (RAMOS, 1975, p.9), de forma que a matéria da lembrança daquele momento é incerta e nebulosa.

Na sequência, descreve, em novo capítulo, a mutação da paisagem nas duas estações do ano, preponderantes naquela região, alternando-se inverno chuvoso e sol causticante mais a aridez da seca:

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. (RAMOS, 1975, p.20).

Outro momento, o do verão, inicia capítulo com esse título e mostra que os vestígios e as impressões daquela época apresentam-se sem muita nitidez ou perceptibilidade:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e flores. [...] Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. (RAMOS, 1975, p.26).

Na medida em que o narrador vai relatando como se deu a socialização do garoto – processo que, no dizer de Alfredo Bosi

(2013), foi longo e sofrido – a perda da inocência, a memória do adulto torna-se mais objetiva, realista e clara. Entretanto, é necessário que se repita, as memórias são seletivas e depuradas – o autor faz escolhas quanto ao que mencionar, havendo nitidamente a predominância de determinados aspectos e momentos em detrimento de outros. Segundo Álvaro Lins (1963, p.154), essa seleção não é arbitrária, “[...] mas determinada por impressões que se prolongaram nele, que o influenciaram, que marcaram depois os seus sentimentos, ideias e visões de adulto.” A memória teria conservado prioritariamente “[...] os momentos de infelicidade, tristeza e solidão, as humilhações e decepções da infância.” (LINS, 1963, p.154).

Outro crítico, João Luis Lafetá (2004, p.293), na mesma direção, vê *Infância* “como um livro de inversão”, em que “[...] cada elemento de idílio, cada tendência a idealizar os verdes anos, é posto de ponta-cabeça. É como se o maravilhoso fosse rigorosamente parodiado: um conto de fadas às avessas.” Dessa maneira, Graciliano Ramos reconstitui aspectos de sua vivência de menino, no mais das vezes, despindo-os de encantos e ilusões, realçando a realidade nua e crua, rude e dura, ou, como diz Álvaro Lins (1963, p.153), “[...] sem qualquer poesia, nenhum sonho, nenhuma fantasia na infância triste e solitária [...]”.

É traço constante no livro, o sentimento de humilhação da criança fraca e tímida, maltratada pelos pais, brutalizada pela vida – em casa e na escola – refugiada na solidão do mundo interior. Os momentos em que há contato mais próximo com familiares, como a mãe ou a meio-irmã, são poucos.

O universo infantil do romancista era apartado dos demais em consequência das relações sociais e humanas legitimadoras da injustiça e da coação: “[...] de um lado, crianças submissas e maltratadas, do outro lado, adultos cruéis e despóticos. Pais, mães, mestres, todos os adultos pareciam dotados da missão particular de oprimir as crianças.” (LINS, 1963, p.155). Assim, enquanto o escritor adulto revela o mundo infantil, o menino exprime o homem Graciliano. É um testemunho “[...] sobre o menino que ele foi, sobre o ser adulto em que as asperezas do mundo acabaram por transformá-lo.” (FARIA, 1975, p.263).

Além da rememoração das adversidades da socialização naquele meio hostil, o escritor recorda fatos e indivíduos que permitem, de certo modo, a reconstituição das relações sociais no sertão nordestino, fornecendo um painel não só humano, mas também socio-político daquele espaço e tempo: poder político local, violência e candura, opressores e subjugados, protetores e desamparados, coronéis e cangaceiros, fazendeiros e vaqueiros, vigários e mestres-escola, soldados, viajantes, ex-escravos, meretrizes. Muitos dos tipos sociais parecem mesmo personagens de ficção (CANDIDO, 1955, p.57), o que poderíamos exemplificar com o mendigo Venta-romba, a professora Maria do Ó, o avô paterno, a irmã natural Mocinha, o vizinho Chico Brabo, Senhorinha e com outros mais. Aliás, muitas dessas pessoas-personagens já haviam aparecido em *Angústia*, em 1936, como personagens, como bem notou Octávio de Faria (1975). É o caso do avô materno José da Silva, do padre João Inácio, do cabo José da Luz, de Rosenda, do vaqueiro Amaro, do cangaceiro José Baía, além de outros.

Antonio Candido (1955, p.77) afirma mesmo que o romancista “[...] substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente, elaborar-se como tal em *Infância*, aproveitando os aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcanos da memória infantil.”

Portanto, na reconstituição da memória do tempo da infância, os fatos, as ações, as relações são ressignificados ou reconstruídos pelo adulto; embora tenha muito de inventividade e também de verossimilhança, a memória não é desligada ou apartada do mundo verídico, das relações sociais e humanas concretas.

Autobiografia de testemunho

A noção de autobiografia de testemunho, neste trabalho, provém de sugestiva indicação de Alfredo Bosi (2002, p.126) em ensaio sobre o livro *Memórias do cárcere*, em que afirma que obras como essa constituem uma mistura de “memória individual com história”, pois se trata de produção que não é “nem ficcional, nem documental, mas testemunhal”. Assim, “o testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira”, entre a tendência a um determinado patamar

de objetividade e um certo grau de subjetividade condizente com a narração em primeira pessoa (BOSI, 2002, p.222). Com isso, surge a questão: “[...] como a memória de fatos históricos se fez construção literária pessoal sem descartar o seu compromisso com o que vulgarmente se entende por **realidade objetiva**?” (BOSI, 2002, p.221, grifo do autor). O estudioso afirma ainda: “Pontuando firmemente as suas distâncias em relação ao discurso histórico, nem por isso, a escrita do testemunho aceita confundir-se com a prosa de ficção.” (BOSI, 2002, p.236).

Da mesma forma que Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima (2006, p.358) caracteriza esse livro de Graciliano Ramos como um testemunho, “um texto híbrido, documento e literatura”.

Obra póstuma, inconclusa – faltou um capítulo (ou dois) conforme informação de Ricardo Ramos (1970, p.307-308) – e sem revisão do autor, publicada em 1953, logo após a sua morte, *Memórias do cárcere* começou a ser redigida dez anos após o encarceramento. Depoimento, memória, resultado de observação ou testemunho, trata-se do relato do período de quase um ano – de março de 1936 a janeiro de 1937 – em que Graciliano Ramos passou em prisões, durante o governo de Getúlio Vargas. Tal narrativa autobiográfica comporta uma tensão permanente entre subjetividade e objetividade, imaginação e realidade, ficção e verdade.

Logo no início das memórias, o escritor justifica a demora em contar “casos passados há dez anos” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.3), esclarecendo que não foram os órgãos e as normas da “república novíssima” (estado de exceção com censura e repressão) que o impediram de escrevê-las antes. Discordando de intelectuais que afirmam não terem produzido “coisas excelentes por falta de liberdade”, afirma: “Liberdade completa ninguém desfrutou: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.4). Na realidade, acrescenta, “nosso pequenino fascismo tupinambá” de maneira alguma impediu alguém de escrever, somente “[...] nos suprimiu o desejo de entregarmo-nos a esse exercício.” Todavia, implacável consigo e com os outros, assevera: “De alguma forma nos acanhamos.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.4).

Sem os esboços que fez ao longo dos primeiros meses de prisão – “[...] num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.6) –, viu-se impelido a reconstituir fatos, momentos, pessoas, gestos por meio da rememoração. Segundo o autor, se, por um lado, a perda desse material criou dificuldades, por outro, ofereceu algumas vantagens, pois, caso contrário, ver-se-ia inclinado a “consultá-lo [as anotações] a cada instante” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.6), conferindo detalhes desnecessários. Mas alerta:

Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente [...] Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não os contesto, mas espero que não me recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e não dão hoje impressão de realidade [...] Afirmarei que seja absolutamente exatas? Leviandade. (RAMOS, G., 1970, v.1, p.6).

Assim sendo, o relato testemunhal de Graciliano Ramos contém muito de imaginação, conjugando o possível e o ilusório. O escritor lembra que a narrativa em primeira pessoa assemelha-se ao romance, mas garante que não é o caso: “Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.7).

Além disso, alega que agonizou o fato de ter “[...] de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil.” E ainda: “Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimos, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-los em história presumivelmente verdadeira?” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.3).

Procurou, dessa maneira, fixar, por meios tanto objetivos quanto sensíveis, elementos da aparência e da essência de indivíduos e relações, fatos, concepções e valores daquele mundo cruel e degradante das masmorras criminais e políticas. “Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas

dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.7). É nessa indeterminação que expôs suas memórias do cárcere, reconstituindo o fluxo da lembrança.

As memórias têm início com as ameaças, a demissão do cargo público e a prisão arbitrária no dia 3 de março de 1936. Nunca soube ao certo porque foi preso; não foi interrogado ou processado nem denunciado formalmente: “Não me acusaram, suprimiram-me.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.21). Vê-se, repentinamente, numa situação kafkiana. Pressupunha que fora acusado de ser comunista, o que ainda não era, pois só passou a integrar o Partido Comunista depois de ser libertado.

Acredita ter sido denunciado, sem dúvida, por motivos políticos, sejam eles elevados ou torpes. Indaga porque estavam se preocupando em prender um “revolucionário chinfrim” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.21) ou um simples “[...] rabiscador provinciano detestado na província, ignorado na metrópole.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.65).

Ao narrar a intimação ameaçadora de um general num quartel de Recife, observa:

Recurso ingênuo ameaçar as pessoas à toa, sem saber se elas se apavoram. No Brasil não havíamos atingido a sangueira pública. Até nos países inteiramente fascistas ela exigia aparência de legalidade, ainda se receava a opinião pública. Entre nós execuções de aparato eram inexequíveis: a covardia oficial restringia-se a espancar, torturar prisioneiros, e de quando em quando se anunciavam suicídios misteriosos. Isso se aplicava a sujeitos mais ou menos comprometidos no barulho de 1935. Mas que diabo tinha eu com ele? (RAMOS, G., 1970, v.1, p.64).

Dos mesmos motivos arbitrários que o levaram à prisão sem justificativa legal, ele tomou conhecimento nos diversos calabouços por onde passou. Um acontecimento que narra de forma dramática é o relativo a Francisco Chermont, filho do senador Abel Chermont, opositor do governo, cujo encarceramento devia servir de lição ao pai e que foi brutalmente seviciado por delinquentes na prisão.

Graciliano arremata, estupefato, a narração do episódio: “A realidade não tinha verossimilhança.” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.293).

Outro caso que o impressionou foi o do marítimo Tiago que, prestando serviços num navio da marinha inglesa de passagem pelo Brasil, desceu no Rio de Janeiro. Desentendendo-se com o taxista que queria cobrar-lhe um valor escorchanto, foi chamado de comunista. Preso, acabou indo parar na Colônia Correccional. Reconhecido o engano, no entanto, o delegado preferiu mantê-lo detido, pois não é “[...] bom que esse negócio seja contado lá fora.” (RAMOS, G., 1970, v.2, p.126).

Nos diversos presídios por que passou (quartéis de Maceió e Recife, Pavilhão dos Primários da Casa de Correção do Rio de Janeiro, Colônia Correccional de Ilha Grande e presídio da Detenção, também no Rio), conviveu com indivíduos das mais diversas profissões, com diferentes tipos e diferentes índoles: militares, médicos, jornalistas, advogados, professores revolucionários e variados opositores do regime, ao lado de criminosos comuns, assassinos, ladrões, arrombadores, tarados e bandidos de todas as gradações do submundo do crime. Muitos deles tiveram o perfil traçado e alguns parecem mesmo personagens típicos de romance, de modo que não se sabe onde começa a figura real e onde termina a imaginária ou talvez tudo se deva à maestria do escritor.

No que se refere a exemplos de figuras do testemunho de Graciliano, comecemos com as generosas: o capitão Lobo do quartel de Recife que lhe ofereceu, com suas economias, um empréstimo para que pudesse sobreviver no cárcere; o soldado que lhe trouxe água, mais de uma vez, quando estava com sede no porão do navio; o padeiro que lhe ofereceu a cabine para escrever; o Cubano, delinquente e líder da Colônia Correccional, que se tornou seu amigo e protetor. Mas há o soldado “negro boçal” que lhe “dirigira a pistola à espinha, à ilharga, ao peito” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.133); o estivador Desidério, rude e áspero, que o desancou em reunião do coletivo. Além de outras figuras importantes sobre as quais manifesta opinião, temos Luiz Carlos Prestes, a quem qualifica como “estranha figura de apóstolo disponível” (RAMOS, G., 1970, v.1, p.49).

Ainda assim, em entrevista a Homero Senna (1977, p.57), declara “– Em qualquer lugar estou bem. Dei-me bem na cadeia...

Tenho até saudades da Colônia Correccional. Deixei lá bons amigos.” Por isso, os seres elaborados pelo autor de *Infância* revelam, ao mesmo tempo, “[...] o grandioso e o comum, os extremos da sordidez e da nobreza.” (SODRÉ, 1970, p.xxv-xxvi). Juntamente com a caracterização dessas personagens, dois episódios narrados pelo autor – o de sua chegada e o de sua despedida da Colônia Correccional de Ilha Grande – são testemunho exemplar das entranhas do Estado discriminatório e iníquo naquele trágico momento histórico. O “sujeito miúdo, estrábico e manco”, aparentando “ter uma banda morta”, “bichinho aleijado e branco, de farda branca e gorro certinho, redondo”, que recepcionou os presos na chegada à colônia, foi “incisivo e rápido” em seu discurso: “– Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande, esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer.” (RAMOS, G., 1970, v.2, p.65).

A propósito dessa recepção, Graciliano escreve:

Embora não me restasse ilusão, a franqueza nua abalou-me: sem papas na língua, suprimiram de chofre qualquer direito e anunciavam friamente o desígnio de matar-nos [...] Isso me trouxe ao pensamento a brandura de nossos costumes, a índole pacífica nacional apregoada por sujeitos de má-fé ou idiotas. Em vez de meter-nos em forno crematório, iam destruir-nos pouco a pouco. (RAMOS, G., 1970, v.2, p.65).

Na despedida, em diálogo com o médico do presídio, Graciliano declara a disposição de escrever um livro relatando o que sofreu e testemunhou naquele inferno – “novecentos homens num curral de arame”, “vivendo como bichos” (RAMOS, G., 1970, v.2, p.67). A isso, o médico enraivecido resmunga contra as autoridades por mandarem para lá “gente que sabia escrever” (RAMOS, G., 1970, v.2, p.150).

Memórias do cárcere, mesmo não sendo ficção, contém, como foi dito, muito de imaginação. Ao narrar fatos reais e expor indivíduos efetivamente existentes, o autor constrói, muitas vezes, personagens que aparentam ser apenas verossímeis ou mesmo fictícias,

fruto da invenção e da fantasia. No livro, narrador e autor são figuras indistintas e parecem ser, em diversos momentos, personagens-protagonistas da história. Também não é mero registro ou descrição de episódios e condutas, tramas e dramas, feitos e sujeitos reais – o autor testemunha aquilo que foi, que teria (ou poderia ter) sido, avaliando, atestando, narrando aquela história.

Autobiografia confessional

Antonio Candido (1955, p.11), no início do conhecido balanço crítico da obra de Graciliano Ramos, tratando do percurso de sua produção, chama a atenção do leitor para a necessidade de dispor-se a uma experiência que, “[...] principiada na narração dos costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções.” No mesmo ensaio, ao analisar o romance *Angústia*, em especial a personagem-narradora Luís da Silva, o estudioso coloca a questão: “[...] até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?” (CANDIDO, 1955, p.46). Cremos que a resposta está adiante, na página 49, ao afirmar que *Angústia* parece conter “[...] muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte.” (CANDIDO, 1955, p.49). E, se o escritor não é Luís da Silva, a personagem-narradora “[...] é um pouco o resultado do que, nele, foi pisado e reprimido.” (CANDIDO, 1955, p.49).

Levando em conta tais sugestões de Antonio Candido (1955) que se referem, de um lado, à classificação dos romances (de costumes e de confissão da personagem) e, de outro, à relação deles com a vida do autor, entendemos poder pensar *Angústia* como, de certa maneira, a escrita da confissão do próprio Graciliano e qualificá-lo como autobiografia confessional. Para tanto, baseamo-nos em alguns dos significados do verbo **confessar** apresentados em dicionário – “declarar, revelar”; “reconhecer a verdade, a realidade de (ação, erro, culpa, etc.)”; “declarar (pecado[s])”; “deixar perceber ou transparecer” (FERREIRA, 1999, p.525). São esses os significados que encontramos em Antonio Candido (1955, p.49), pois o livro conteria “pormenores biográficos” derivados da dimensão conscien-

te – “declarar”, “declarar (pecado[s])” – e “tendências profundas, frustrações” derivadas da dimensão inconsciente – “deixar perceber ou transparecer”. Essa consideração leva à pergunta: como sabemos que pormenores, tendências e frustrações do escritor estão representados em *Angústia*? O crítico assevera que, a despeito de Graciliano Ramos ter dito não ser Paulo Honório, Luís da Silva ou Fabiano, a meninice de Luís da Silva

[...] é, pouco mais ou menos, a narrativa em *Infância*. Só que reduzida a elementos da etapa anterior aos dez anos, quando morou na fazenda, à sombra do avô materno (aqui paterno) e na vila de Buíque; aproveitou, pois a parte do sertão, como que para dar maior aspereza às raízes do personagem. (CANDIDO, 1955, p.49).

Conforme informações do próprio escritor em *Memórias do cárcere*, ainda de acordo com o crítico, Graciliano teria emprestado ao protagonista de *Angústia*, além de “emoções e experiências dele próprio”, “[...] algo de muito seu: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas.” Com isso, pode-se “[...] talvez dizer que Luís é um personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, uma autobiografia potencial, a partir do eu recôndito.” (CANDIDO, 1955, p.46). Mas, é importante dizer, nada disso caberia ser mencionado sem a análise de *Infância* e de *Memórias do cárcere*, agudamente autobiográficos.

Cada uma das, digamos, doações do escritor ao protagonista de *Angústia* é destacada pelo crítico (CANDIDO, 1955). No que diz respeito à atitude literária, o procedimento do autor de *São Bernardo* é de “uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu”, o que “toca ao paroxismo” em Luís da Silva (CANDIDO, 1955, p.47). No que tange à aversão ao burguês, em toda a produção de Graciliano Ramos manifesta-se tal posição, que vem a par de “[...] frequente acentuação da sua canhestrice, rusticidade, laconismo, em face dos brilhantes [...]” em *Memórias do cárcere* (CANDIDO, 1955, p.48). No protagonista de *Angústia*, está a “[...] repulsa enojada, ou agressiva indiferença, pelos homens do Instituto Histórico, os ricos, os altos funcionários, os literatos.” (CANDIDO, 1955, p.48).

A nosso ver, a par desses elementos pessoais que podem ser rastreados em *Angústia*, um dos pontos mais fortes na aproximação entre o escritor e a figura de ficção está no fato de Luís da Silva, “personagem que produz uma pseudo-autobiografia” (TEIXEIRA, 2004, p.14), ser o autor de sua história e querer escrever um livro que o torne famoso. As reiteradas preocupações de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* quanto à recepção dos romances até então publicados – *Caetés* e *São Bernardo* – e daquele que possivelmente seria publicado em breve (*Angústia*) indicam a relação entre o escritor empírico e o virtual Luís da Silva.

O narrador-protagonista do romance em pauta, além de mencionar o desejo de escrever um livro, acredita que a saída de sua vida medíocre e malograda estaria no reconhecimento público que a edição de um livro lhe granjearia. São muitas às vezes em que, em *Angústia*, a personagem devaneia tendo a escritura do próprio livro como motivação. Na página 12, lemos: “Felizmente, a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.” Na 46, resume sua relação com a escritura, afirmando ter-se habituado a escrever, a julgar que seus escritos “não prestam”.

Acrescenta ainda ter adquirido “cedo o vício de ler romances” e poder, “com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto” (RAMOS, 1953, p.46). Compôs, “[...] no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente.” (RAMOS, 1953, p.46). Como um vizinho lhe oferecesse pagamento por um dos piores deles, passa a vendê-los. Na página 144, sonha acordado: “Faço um livro, livro notável, um romance.” Supõe ataques e defesas nos jornais e assegura “Vou crescer muito.” Na mesma página ainda se pode saber que, às vezes, passa “[...] uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes.” Afirma que esse momento de megalomania – que se repete – o “enerva” e que anda “no mundo da lua”, chega atrasado ao trabalho, e, na página 145, revela que responde às falas alheias com “verdadeiros contrassensos”. Diz também que voltar ao mundo cotidiano causa-lhe “[...] esforço enorme, e isto é doloroso”, não consegue “voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias”. A excitação desses dias o abate, por isso, escreve: “Felizmente passam-se meses sem que isso apareça.”

Ainda tendo como mote a relação com a literatura, Luís da Silva supõe uma cena que, num certo sentido, retoma a de Tomás Antônio Gonzaga em *Marília de Dirceu*. Casar-se-ia com a datilógrafa e seriam “[...] felizes. Ela trabalharia menos. [...] Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se.” (RAMOS, 1953, p.104).

A lembrança da moça leva o narrador-protagonista a outro tópico fundamental no romance – as exigências da sexualidade que lhe trazem embaraços: “Onde andaria a datilógrafa de olhos agateados? O que é certo é que eu precisava de mulher. Devia acabar com aquela maluqueira e meter-me na farra.” (RAMOS, 1953, p.105). Lembrando, na sequência, os tempos de grande penúria, quando passou fome, diz que, se pudesse, “[...] mataria o cidadão para roubar-lhe um níquel [...]” (RAMOS, 1953, p.105) e acrescenta: “A fome desaparecera, mas a falta de mulher atormentava-me. As que passavam na rua tinham cheiros violentos, e eu andava com as narinas muito abertas, farejando-as, como um bode.” (RAMOS, 1953, p.106).

O escritor alude, em *Memórias do cárcere*, a tais questões, tratando de si mesmo, o que leva Antonio Candido (1955, p.35) a dizer que, nesse livro, Graciliano refere-se ao sexo que “[...] lhe ocasionava rebeliões periódicas e violentas – confinadas à esfera do desejo. Em *Angústia*, romance de carne torturada, esta violência rompe as comportas, se objetiva e alcança o seu complemento, que é a ânsia de destruição.”

Podemos considerar que os aspectos que levantamos até aqui, relativos à possibilidade de relação entre o homem Graciliano Ramos e o narrador-protagonista de *Angústia*, dizem respeito ao que é mais recôndito, ou seja, projeções como a vocação para a escrita e a dificuldade de avaliar a própria produção, o ódio aos “brilhantes” e aos “ricaços”, que acentuam a “sua canhestrice”, e o desejo sexual. Todavia, *Angústia* também traz elementos conscientes, que povoam *Infância* e a que a crítica já se referiu, como é o caso de Octavio de Faria (1975) e de Álvaro Lins (1963).

De fato, nas conhecidas lembranças do passado em que Luís da Silva se compraz, ele afirma: “[...] na areia do Cavalo-Morto, os meus companheiros, alunos de mestre Antônio Justino [...]”

(RAMOS, 1953, p.127). Em *Infância*, Graciliano Ramos (1975, p.48) menciona “o Cavalo-Morto, areal mal afamado” e seu “Antônio Justino, homem sem profissão” marido da professora D. Maria (RAMOS, 1975, p.49).

Além disso, na autobiografia da meninice, temos a cena de “Chegada à vila” em que o menino, no novo espaço, entra em uma casa cuja porta estava aberta e vê uma mulher que, “[...] sentada numa esteira, dava papa a um menino. Embrulhei-me. E, descobrindo um gato, perguntei de quem era o gato. D. Clara respondeu que era dela.” (RAMOS, 1975, p.46). O escritor e narrador Graciliano diz que saiu da casa, andou na calçada, e escreve ainda: tendo enxergado “[...] outra porta, enveredei por ela, detive-me na sala de jantar, percebi o gato, a esteira, o menino e D. Clara. Tornei a perguntar de quem era o gato e obtive a mesma resposta. Esperei mais algumas palavras. Não vieram – e saí desapontado.” (RAMOS, 1975, p.46-47). Um trecho de *Angústia* recria as duas vezes em que o menino entrou na mesma casa, com pequena diferença: agora a mulher amamenta o filho (RAMOS, 1953).

José Baía, o cabo José da Luz, Padre Inácio (em *Infância* é João Inácio), Amaro, Rosenda, Teotoninho Sabiá, Carcará, todos esses seres de *Infância*, como foi dito, revivem em *Angústia*, ou melhor, em termos cronológicos de publicação, reaparecem na autobiografia da infância. Enfim, muitas são as personagens, os fatos e as cenas da vida de criança de Graciliano Ramos reinventados ou referidos em *Angústia*.

Pelo exposto, portanto, é possível classificar esse romance como autobiografia de confissão, embora possa ser, ao mesmo tempo, categorizado como autobiografia de personagem de ficção como *São Bernardo* e este livro, como autobiografia de confissão do protagonista.

Autobiografia de personagem de ficção

Como assinalado no início deste trabalho, o emprego da autobiografia de personagem de ficção tem sido recorrente na história do romance moderno, nele consagrado e tornado clássico. Nesse tipo de composição, a história é narrada por uma personagem que,

tendo uma “identidade no interior da trama”, narra suas experiências humanas e sociais (BOSI, 2002, p.122). Ou, como diz Bakhtin (2003, p.11), “[...] o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência.” Mas, o mesmo estudioso (BAKHTIN, 2003, p.177) lembra que o escritor não deve invadir o mundo que cria, sob pena de destruir-lhe “a estabilidade estética”. De fato, a relação entre escritor e personagem-narradora sempre contém muitas mediações e peculiaridades e, como afirma Candido (1970, p.68) – no mesmo diapasão de Bakhtin –, há limites à possibilidade de criar, pois a imaginação do escritor “não é absoluta, nem absolutamente livre”.

O método em pauta é utilizado em quase todos os romances de Graciliano Ramos – a exceção é *Vidas secas* – e empregado de forma exemplar em *São Bernardo*. Como se sabe, o romance começa com o narrador anunciando o desejo de escrever um livro contando a própria história. Seria um empreendimento coletivo, realizado por meio da divisão do trabalho, a ser concretizado por ele e seus amigos (João Nogueira, Padre Silvestre e Azevedo Gondin). Ele planejaría o livro e colocaria seu nome na capa. Depois de algumas tratativas iniciais, o projeto coletivo fracassou: “O mingau virou água.” (RAMOS, 1952, p.8). Mas, após abandoná-lo por um tempo, afirma ter iniciado o trabalho com recursos próprios, o que é considerado benéfico, pois diz haver fatos que não revelaria a ninguém “cara a cara”. Vai relatá-los porque publicaria com pseudônimo (RAMOS, 1952, p.9). Tinha clareza de que as dificuldades seriam muitas, dado que – tendo passado a vida toda dedicado a tarefas duras e brutas – não estava “acostumado a pensar” e “a pena é um objeto pesado” (RAMOS, 1952, p.10). E acrescenta: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser que habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes.” (RAMOS, 1952, p.9). E ainda: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor.” (RAMOS, 1952, p.11).

Não obstante todas as adversidades da empreitada, começa, aos cinquenta anos, a redigir o livro contando sua história. Em

poucas páginas, narra ter sido órfão de pai e mãe, ter tido infância miserável e infausta. Criado pela negra Margarida, foi guia de cego e vendedor de doces. Trabalhou com enxada até os dezoito anos, “[...] ganhando cinco tostões por doze horas de serviço.” (RAMOS, 1952, p.14). O primeiro ato digno de referência foi o esfaqueamento de João Fernandes por causa de Germana; preso por quase quatro anos, aprendeu a ler na cadeia. Livre, envolveu-se em diversos negócios: “A princípio o capital se desviava de mim, persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão.” (RAMOS, 1952, p.14). Passou muitas agruras, sofreu sede e fome, dormiu na areia dos rios secos, brigou “com gente que fala aos berros” e realizou negócios de “armas engatilhadas” (RAMOS, 1952, p.14).

Toda essa parte de sua vida é exposta em apenas algumas páginas por meio de uma síntese compositiva, caracterizada pela linguagem direta e seca. É dessa maneira que se vai construindo o caráter da personagem-narradora – figura bruta, áspera, arrojada e enérgica.

Nos capítulos seguintes, o protagonista relata sua volta ao local de origem, a cidade de Viçosa em Alagoas. Ali, utiliza-se de todos os meios e modos para apoderar-se da decadente fazenda São Bernardo. Empreendedor obstinado e ambicioso, moderniza a fazenda, introduzindo novas técnicas e melhoramentos. Bem sucedido, estabelece relações próximas com o poder local e estadual, chegando mesmo a receber a visita do governador. O ritmo rápido da narrativa acompanha a mesma velocidade da ação do protagonista: a composição é concentrada na luta incessante e incansável pela riqueza e pelo poder. Tem uma vida ascética e age como um predestinado a acumular bens. Típico representante do capitalismo, numa região e num tempo em que predominam relações mercantis incipientes, Paulo Honório encarna as possibilidades de ascensão por meio da mudança e da racionalização, ao mesmo tempo em que concentra concepções e práticas cruéis, incíveis e insensíveis:

Paulo Honório reduz tudo ao seu interesse egoísta: os homens não são senão instrumentos de sua ambição, meios que utiliza para a obtenção do próprio fim, a realização individual a que se propõe. A construção de um burguês, eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo* [...] Esta desenfreada ambição

capitalista é o conteúdo do “demonismo” de Paulo Honório. (COUTINHO, 1990, p.130).

Antonio Candido (1955, p.26) chama a atenção para o único caso de gratidão do protagonista ao recolher a velha que cuidou dele na infância, “[...] com a espécie de ternura de que é capaz.”

Um belo dia, amanheceu pensando em casar com o intuito de ter um herdeiro. “Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.” (RAMOS, 1952, p.63). Não o move a necessidade de uma companheira e, muito menos, a paixão ou o afeto. Pelo contrário, empenha-se em uma busca que se assemelha à procura de “um objeto, uma propriedade”. Ao pedir Madalena em casamento, como ela lhe diz que precisava de tempo para refletir – apesar das vantagens que a união poderia oferecer a ela – Paulo Honório afirma: “Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.” (RAMOS, 1952, p.98). Habitado a esse universo do comércio ainda fala em negócio, mas a verdade é que a escolha de Madalena deveu-se ao fato de ter-se inclinado afetivamente para ela.

Realizado o casamento, Paulo Honório tenta tratar a mulher como objeto de posse, procurando assenhorear-se dela e nela mandar, como era seu hábito. Como isso não é possível, tiraniza a mulher com o ciúme degradante. Tal sentimento torna-se cada dia mais acentuado, pois, à medida que a vai conhecendo melhor, desenvolve por ela, no mínimo, uma admiração que não compreende: “Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades.” (RAMOS, 1952, p.144).

O suicídio da mulher acarretou o infortúnio do protagonista, mas levou-o a tomar “consciência de sua condição” (COUTINHO, 1990, p.134): “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante [...] Julgo que me desnorteei numa estrada [...] não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (RAMOS, 1952, p.206-207).

Corroído pelo sentimento de frustração, percebe a inutilidade da vida que levou, orientada exclusivamente para a acumulação de

capital: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivos, a maltratar-me e a maltratar os outros.” Percebe a consequência disso tudo, o endurecimento: “[...] calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.” (RAMOS, 1952, p.204).

Derrotado, desolado e desnorteado, vendo o mundo ao seu redor desgovernar-se, Paulo Honório coloca-se a possibilidade de suspensão e de procurar, “[...] compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa [...]”, como afirma Lafetá (1977, p.192), ou ainda, “buscar o sentido de sua vida” (LAFETÁ, 1977, p.193). De fato, a elaboração do romance teria visado situar-se e localizar “[...] o sentido perdido e encontro final e trágico consigo mesmo e com a solidão.” (LAFETÁ, 1977, p.197).

Antes de Lafetá, Antonio Candido (1955, p.33), na mesma direção, escreveu a propósito da criação de *São Bernardo*:

Paulo Honório sente uma necessidade nova, – escrever – e dela surge uma construção nova: o livro em que conta a sua derrota. Por ele, obtém uma visão ordenada das coisas e de si; no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que o redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade.

Outro analista – Álvaro Lins (1963, p.162) – por sua vez, problematizou a competência e/ou a qualificação do narrador para conceber e compor uma obra literária com extraordinária elaboração artística. *São Bernardo* “[...] não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.” Essa contradição apontada pelo crítico aparece não raramente nos romances de autobiografia de personagem de ficção e remete também à relação entre autor e narrador-personagem que colocamos no início deste tópico por meio de proposições de Bakhtin e Antonio Candido.

Categories impuras

Alguns dos principais analistas da obra de Graciliano Ramos assinalaram a presença de aspectos autobiográficos em seus romances. Álvaro Lins (1963, p.144) afirma, de maneira talvez exagerada, mas que não deixa de ser ilustrativa: “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem.”

Antonio Candido (1955, p.58), por seu lado, constatou que, no caso de *Angústia*, por exemplo, a ficção “[...] explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente.” Além disso, observou que ficção e confissão são indissociáveis na obra do escritor e que, por meio delas enxerga o mundo “sem disfarce, através de si mesmo” (CANDIDO, 1955, p.80).

Outros estudiosos também evidenciaram esses traços, como foi visto ao longo deste trabalho: Otto Maria Carpeaux (1977), Octávio de Faria (1975), Alfredo Bosi (2002, 2013), João Luiz Lafeté (2004) etc. Compreensão oposta a essa encontramos em Franklin de Oliveira (1977) e Carlos Nelson Coutinho (1990). De nossa parte, entendemos que a produção literária de Graciliano Ramos contém uma peculiar natureza autobiográfica e ela pode, para efeito de análise, ser classificada segundo as modalidades que apresentamos neste texto (histórica, testemunhal, confessional e de personagem de ficção).

Antonio Candido (1955, p.57) pondera mesmo que “[...] toda biografia contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele [o romancista] não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la.” Mas adverte: “Sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos de fantasia.” Lembra, no mesmo ensaio, que muitas das criaturas reais presentes em *Infância* já estavam em *Angústia* (CANDIDO, 1955, p.58), como foi aqui mostrado.

Octávio de Faria (1975, p.261), por sua vez, considera que personagens reais das memórias – figurantes em *Angústia*, que estariam depois em *Infância* – teriam “[...] mais força e mais poder sugestivo (tanto sobre nós, leitores, quanto sobre as ações do herói) do que certos personagens criados pelo romancista.” O mesmo críti-

co (FARIA, 1975, p.263), valendo-se de uma constatação de Adolfo Casais Monteiro, afirma que Paulo Honório e Luís da Silva “[...] não passariam de verdadeira projeção dele próprio [Graciliano Ramos].” Voltando a Antonio Candido (1955, p.73-74), este observa o seguinte: “Dentro do próprio romancista, percebemos que o menino brutalizado de *Infância*, o prisioneiro de *Memórias do cárcere*, é alguém cheio de violência reprimida e largos claros de abulia, para a qual a vontade é condição de sobrevivência.” Álvaro Lins (1963, p.153) vai além ao afirmar que Graciliano Ramos “[...] não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. [...] Sim: é em *Infância* que poderemos encontrar a significação de *São Bernardo* e *Angústia*. As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista.”

O próprio Graciliano Ramos, em discurso de agradecimento num jantar em homenagem ao seu quinquagésimo aniversário, aborda de forma elucidativa as relações de analogia e dessemelhança com as personagens que criou em sua produção literária. Afirma não ser Paulo Honório, Luís da Silva ou Fabiano, como dito em página anterior deste trabalho, e acrescenta: “É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja [...] conseguido animá-los.” (RAMOS, 2012, p.212).

Sendo a autobiografia um recurso de construção ficcional ou histórico consagrado, a abordagem desse tipo de texto continua a pôr e a repor problemas para discussão e desafios para a análise. Obras como as examinadas suscitam indagações de variada natureza – como a relação entre narrador e autor, objetividade e subjetividade, memória e história, confissão e testemunho, ficção e verossimilhança, forma e conteúdo – além de outras próprias do universo autobiográfico sobre o qual procuramos refletir. Contudo, deve ser reiterado que a tipologia de autobiografia aqui proposta, não considera, de modo algum, categorias puras. Os casos concretos apresentam-se, em geral, de forma mesclada e embaralhada em que os diversos tipos se contaminam. É mesmo difícil delimitar as fronteiras que peculiarizam uma ou outra, pois, muitas vezes elas são quase imperceptíveis.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOSI, A. Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos. *In*: BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Ed. 34, 2013. p.87-111.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.51-80. (Debates, 1).
- CANDIDO, A. Ficção e confissão. *In*: RAMOS, G. **Caetés**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955. p.10-82.
- CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. *In*: BRAYNER, S. (org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p.25-33. (Fortuna Crítica, v. 2).
- COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p.117-165. (Coleção Nossa Terra).
- FARIA, O. de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. *In*: RAMOS, G. **Infância**. 10.ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975. p.255-269.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- LAFETÁ, J. L. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. *In*: LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.285-295. (Coleção Espírito Crítico).
- LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. *In*: RAMOS, G. **São Bernardo**. 27.ed. Rio de Janeiro: Record, 1977. p.173-197.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1975. (Collection Poétique).

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Á. Valores e misérias das vidas secas. *In*: LINS, Á. **Os mortos de sobrecasaca:** obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.144-169.

LUKÁCS, G. La forma biográfica y su problemática. *In*: LUKÁCS, G. **La novela histórica.** Traducción Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1976. p.347-373. (Obras Completas, 9).

LUKÁCS, G. **Ensayos sobre el realismo.** Buenos Aires: Siglo Veinte, [19--].

OLIVEIRA, F. Graciliano Ramos. *In*: BRAYNER, S. (org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p.310-316. (Fortuna Crítica, v. 2).

RAMOS, G. **Garranchos:** escritos inéditos. Organização de Thiago Mío Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, G. **Infância.** 10.ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere.** 6.ed. São Paulo: Martins, 1970. 2 v.

RAMOS, G. **Angústia:** romance. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

RAMOS, G. **São Bernardo.** 4.ed. São Paulo: Martins, 1952.

RAMOS, R. Explicação final. *In*: RAMOS, G. **Memórias do cárcere.** 6.ed. São Paulo: Martins, 1970. v. 2. p.305-308.

RESENDE, O. L. Graciliano: processo aberto no centenário. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 25 out. 1992. p.3-6. Caderno Mais!

SENNA, H. Revisão do modernismo. *In*: BRAYNER, S. (org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p.46-59. (Fortuna Crítica, v. 2).

SODRÉ, N. W. Prefácio. *In*: RAMOS, G. **Memórias do cárcere.** 6.ed. São Paulo: Martins, 1970. v.1. p.ix-xxix.

TEIXEIRA, I. Angústia e seus autores. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 7 mar. 2004. p.154. Caderno Mais!

WATT, I. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERSONAGENS EM *ROMANCE NEGRO E OUTRAS HISTÓRIAS*, DE RUBEM FONSECA

Murilo Eduardo dos REIS

Introdução

Narrativa rápida, trama policial e descrição de situações grotescas. Essas são algumas características da produção de Rubem Fonseca. Como se pode supor, além do seu valor artístico, devido à grande utilização de situações que envolvem violência, sua obra já foi amplamente estudada por variados críticos e teóricos. Porém, Fonseca se utiliza também de uma brutalidade oculta que atormenta as personagens por ele criadas.

E o mundo das personagens das narrativas breves de *Romance negro e outras histórias* (1992) está longe de ser organizado. As histórias são representadas por indivíduos reclusos e solitários, de variadas classes sociais, que sofrem com a violência psicológica que transparece em seus corpos e comportamentos.

Trata-se de uma violência que aqui é comparada com publicações anteriores do autor, que relatam “[...] a violência do cotidiano brasileiro, seja na figura do Cobrador feroz, seja na do Instituto que envenena com televisão e remédio os aposentados” (VIDAL, 2000, p. 169). Essa violência foi tratada também como “[...] o estímulo ao consumo, operado pela publicidade, que surge, em vários contos,

como uma agressão aos que se encontram à margem das benesses do capitalismo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 42). O tipo de violência das narrativas da coletânea em pauta foi reconhecidamente influenciado por Tchekhov e é caracterizado por frequentemente não possuir desenlace. As personagens normalmente têm dificuldade para se comunicarem entre si e não sabem bem o que querem. Tchekhov considerava “[...] necessário ao conto causar o efeito ou o que chama de impressão total no leitor, que ‘deve sempre ser mantido em suspense’” (GOTLIB, 1985, p. 42).

Identificar e descrever as personagens dos contos “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “Labaredas nas trevas”, “A santa de Schöneberg”, “O livro de panegíricos”, “Olhar” e “Romance negro”, além de analisar suas peculiaridades, é o foco principal deste artigo. A agressão que fere os indivíduos por ela afetados é representada por agruras, medos, invejas e passados condenáveis que são vividos por seres inquietos que buscam algo ainda desconhecido, que diminua seus sofrimentos e os redima de seus erros. São vítimas de “[...] uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões [...]” (BOSI, 2006, p. 18).

Para isso, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de vários estudiosos, destacando-se Alfredo Bosi, Antonio Candido, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, Arioaldo José Vidal e Boris Schnaiderman.

Nas entranhas do Rio de Janeiro

Rubem Fonseca foi reconhecido a partir do momento em que se evidenciou a análise de tipos sociais que realiza em sua produção. Alfredo Bosi (2006, p. 466), em “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”, da *História concisa da literatura brasileira*, ressalta que, vindo dos anos 60, o autor demonstrou a força de sua narrativa policial nas páginas cruéis de livros como *O caso Morel* (1973) e *A grande arte* (1983).

O mesmo Bosi, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, texto introdutório da coletânea *O conto brasileiro contemporâneo* (da qual ele é organizador), classifica a narrativa de Rubem Fonseca como “brutalista”, que arranca seu conteúdo das

experiências da burguesia carioca, com uma dicção rápida e compulsiva. As personagens quase sempre são oprimidas pelos ambientes em que se localizam, “[...] bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro da maconha e o menino engraxate, a ‘mulher da vida’ [...] e o vendedor de bilhetes da Federal” (BOSI, 2006, p. 18).

O Rio de Janeiro, ao ser contemplado de cima, pode realmente fazer jus à definição que o tornou mundialmente conhecido – “cidade maravilhosa”. Porém, ao penetrarmos em suas entranhas, nos deparamos com uma urbe que arqueja e transborda de indivíduos socialmente marginalizados, sobreviventes que passam longe dos olhos de quem vive em Ipanema ou no Leblon. Seria mais ou menos como diz uma personagem do conto “O caso de F.A.”, do livro *Lúcia McCartney* (1967): “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar” (FONSECA, 2001, p. 270).

No volume *Roteiro para um narrador*, uma leitura dos contos de Rubem Fonseca, Ariovaldo José Vidal (2000, p. 14-15) afirma que a produção do escritor tem como objetivo compreender as modificações pelas quais a mentalidade urbana, em particular a carioca, tem passado. As histórias têm personagens que sofrem com a nova situação brasileira, percorrendo locais que vão da favela às mansões. Figuras anônimas como o halterofilista dos contos “Fevereiro ou março” (1963), “A força humana” (1965) e “O desempenho” (1967), que tira seu sustento de biscates e doações de sangue, ser invisível no meio da multidão que trafega diariamente pela Central do Brasil.

Romance negro e outras histórias apresenta ao leitor o andarilho Augusto, que perambula pela selva de pedra da capital carioca em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, primeira narrativa da coletânea. Ele é a própria definição do tipo de indivíduo que mais é abordado por Fonseca: ganhou na loteria e paradoxalmente resolveu tornar-se andarilho, rompendo com valores da sociedade capitalista.

Vidal aponta que a “[...] escolha ou condição da marginalidade está presente na maior parte dos personagens de Rubem Fonseca, no tratamento que os temas recebem e na forma de representação do corpo, constantemente problematizado” (VIDAL, 2000, p. 17). Ao contrário do inominado halterofilista – que castiga seu corpo em busca da musculatura perfeita –, Augusto é descrito por aspectos que

indicam o sofrimento de uma violência elíptica: orelha amputada, boca banguela, face castigada pela fadiga – cicatrizes e marcas de sofrimentos passados.

Boris Schnaiderman, no ensaio “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”, constata que “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é baseada nas “[...] caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe do conto” (SCHNAIDERMAN, 1994, p.776).

A epígrafe retrata as más impressões tidas por Joaquim em seu percurso com relação aos habitantes da cidade na época do segundo reinado – críticas similares às de Augusto sobre a cidade de seu tempo: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos” (MACEDO, 1863 *apud* FONSECA, 1992, p. 11).

Augusto também se depara com tipos que remetem às constatações feitas por Macedo naquela época. Mas ele não quer que seu livro seja escrito “[...] à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições [...]”; na verdade, “[...] quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (FONSECA, 1992, p. 19).

Em *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea, Vera Lúcia Follain de Figueiredo assinala que “Augusto quer construir outra leitura da cidade que permita ultrapassar tanto a incomunicabilidade dos grafites, que resistem à interpretação, quanto a versão idealizada pelo guia turístico” (FIGUEIREDO, 2003, p. 49).

Os hábitos de cada uma das personagens que cruzam o caminho de Augusto são uma forma de violência, já que a repetição de suas ações contribui para a construção de suas agruras: os passeios pela cidade, a necessidade do pastor Raimundo de tirar recursos financeiros de quem não os tem, a prostituição como meio de sobrevivência escolhido por Kelly.

Além dos humanos, animais aparentemente racionais, outro tipo animalesco entra em foco: os ratos, que assim como os andarihos, os idosos e as prostitutas, vivem à margem da sociedade, tidos

como seres repugnantes e vetores de doenças. Augusto relaciona-se com todos eles. E sendo um andarilho, “[...] vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo” (FONSECA, 1992, p. 18).

Durante suas andanças, gosta de observar, além das pessoas, a arquitetura dos prédios do centro do Rio de Janeiro. Uma chape-laria lhe desperta interesse. Nela, ele conhece o idoso que é dono do imóvel. O velho – assim ele é “inominado” pelo **narrador heterodie-gético**¹, conforme classificação de Gerard Genette ([197-], p. 244) – convida-o para entrar e conhecer o sobrado que se encontra vazio, pois com o passar do tempo a moda do chapéu caiu em desuso e todo o estoque podia ser armazenado no térreo. Augusto encanta-se com o cômodo e decide adotá-lo como moradia enquanto escreve seu livro.

Com a modernização do centro da cidade, o velho fecha-se em sua chapelaria, um dos únicos resquícios vivos do tempo que passou. Assim como Augusto, sente saudades da época em que as pessoas compravam chapéus, da arquitetura que um dia já foi bela e agora se mostra modificada por novas tendências. Seus sentimentos e ideologias sofrem com a violência da modernidade. A clara-boa situada no sobrado e os vidros ornamentados que a compõem são os únicos vestígios de um período que não voltará. Na obra de Rubem Fonseca, personagens como essa são cumpridoras “[...] do mesmo destino: se o mundo se tornou hostil, a única saída será lutar contra o inimigo que mina os momentos intensos da memória, fechando-se no quarto para tentar reter a destruição indiferente do tempo” (VIDAL, 2000, p. 28).

As agruras do escritor

Aristóteles, em sua *Poética*, aponta que “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais [...] e todos têm prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 21-22). É inerente aos escritores contemporâneos, mesmo que inconscientemente, o diálogo com outros mais tradicionais e clássicos.

¹ Narrador que não participa da história (como, por exemplo, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Agosto*, do próprio Rubem Fonseca).

Essa teoria não é compreendida pelo narrador de “Labaredas nas trevas”. Em um diário, o amargurado Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, nome de batismo do ucraniano Joseph Conrad, relata todo o seu ódio contra Stephen Crane. Uma mistura de paixão e inveja toma conta do seu eu, pois ao mesmo tempo em que odeia seu inspirador por não conseguir se desvencilhar do seu estilo, ama-o por sua genialidade.

A profissão do escritor é tratada como uma doença que destrói os que dela sobrevivem. Octavio Paz, dialogando com a modernidade e sua crise de originalidade, afirma: “A ideia da imitação dos antigos é uma consequência da visão do suceder temporal como degeneração de um tempo primordial e perfeito. É o contrário da ideia de progresso [...]” (PAZ, 1976, p. 136).

O conto se inicia no dia da morte de Crane. A partir daí, o narrador retoma o momento em que suas preocupações começaram. Ao ler a obra intitulada *The red bedge of courage*, Teodor fica encantado com o que vê: “Como um sujeito com uma idade tão ridícula (Crane tinha vinte e três anos ao escrever o livro) conseguira fazer uma obra tão perfeita? Nela havia a tragédia pura, não como uma criação exclusiva dos homens” (FONSECA, 1992, p. 54).

Apesar de Konrad achar que uma obra tão magnífica não seria sequer notada, o livro de Crane é comparado pelos críticos a outros de grandes mestres da literatura mundial: “Disse um crítico: ‘[...] reli as cenas de batismo de fogo do esquadrão de Rostow em Tolstoi, e as da batalha de Sedan, em Zola, e Crane sai ganhando...’” (FONSECA, 1992, p. 54).

Konrad, inconscientemente inspirado pelo estilo de Crane, escreve de forma compulsiva seu primeiro romance. Ao ser lançado, o livro é muito elogiado pelos críticos. Porém, para descontentamento de seu criador (ou plagiador?), é tido como produto inspirado por *The red bedge of courage*, o único romance de Crane reconhecido como uma grande obra pela crítica literária.

Essas comparações fazem com que o ego de Teodor sofra uma violência psicológica que o deteriora tanto emocional como fisicamente. Apesar de acreditar não ter se utilizado de modo consciente da obra de Crane, o fato de todos os seus críticos, em toda a sua bibliografia, terem em algum momento citado algum resquício de

The red bedge of courage, faz com que ele se torne um sujeito ranco-roso.

“Labaredas nas trevas” trabalha a questão da implacável (auto)cobrança por originalidade. Teodor descartou Crane de seu tempo e história, imaginando que faria algo fora do comum. Essa “perseguição” da crítica faz com que ele passe a odiar e desejar a morte do inspirador de seu inconsciente: “Soube hoje, com dois meses de atraso, da morte de Crane, em Badenweiler, na Alemanha. [...] Uma inesperada felicidade tomou conta de mim o resto do dia” (FONSECA, 1992, p. 53).

Mesmo odiando-o, Konrad sabe-se apaixonado por Crane – talvez esse seja o maior motivo de sua raiva. Foi seu estilo que inspirou o início de sua carreira literária. O ato de escrever sob influência de outra voz representa a violência sofrida por Konrad, já que, para fazê-lo, realiza um esforço quase sobre-humano que o afeta para o resto da vida.

Desde o dia em que leu as primeiras linhas da obra *The red bedge of courage* até o dia de sua morte, Konrad não conseguiu ver-se separado da “companhia” de Stephen Crane.

Do clássico ao primitivo

Boris Schnaiderman (1994, p. 773-774) afirma ler os contos de Rubem Fonseca pela ótica bakhtiniana, por meio da qual consegue distinguir a alternância de vozes destacada pelo teórico russo, vendo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Para ele, Bakhtin ensina que, em um tipo de ficção denominada “dialógica”, uma voz sempre repercute na outra:

[...] as vozes da barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna pela palavra “bárbaro”. [...] a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual [...]. (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 774).

Nessa linha de contraposição entre cultura e barbárie, o conto “Olhar” apresenta um escritor de sucesso que vive confortavelmente em seu apartamento. Em tom confessional, ele relata os fatos que mudaram sua forma de viver. Assim como o executivo de “Passeio noturno” (1975), que sai à noite em busca de vítimas para atropelar com seu carro possante, trata-se de um narrador **autodiegético**² (GENETTE, [197-], p. 244) anônimo. Sabe-se apenas que é um autor “[...] que os professores de Letras, numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico” (FONSECA, 1992, p. 61).

Antonio Candido (2011), no volume de ensaios *A educação pela noite*, identifica um ultrarrealismo sem preconceitos que define como “realismo feroz”, com que Rubem Fonseca agride o leitor pela violência, não somente temática, mas também com técnica narrativa: funde ser e agir numa fala marginal em primeira pessoa, “[...] propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida” (CANDIDO, 2011, p. 255).

Sobre a recorrência da narrativa em primeira pessoa na obra de Rubem Fonseca, Vera Lúcia Follain de Figueiredo diz:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Amante das artes clássicas, o solitário escritor de “Olhar” é vegetariano muito mais por não ter o hábito de alimentar-se pouco do que por opção, resumindo seu cotidiano a ler, escrever e ouvir

² Narrador que conta a própria história.

música. Depois de uma crise de inanição, redescobre o prazer de comer, mas de maneira peculiar: antes de matar e devorar, sente a necessidade de olhar nos olhos de sua presa. Nesse ritual antropofágico, ele não simplesmente mata e come, mas estabelece uma relação com sua vítima: “A ampliação semântica do vocábulo fome propicia a diluição das fronteiras entre domínios que a nossa sociedade faz questão de manter separados – o do corpo e o do espírito” (FIGUEIREDO, 2003, p. 118).

Sensualidade e erotismo são estabelecidos entre o narrador e sua presa. Ele se sente extasiado ao observar o comportamento de suas vítimas, chegando a uma espécie de lirismo narcísico:

Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? [...] Fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado – uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de vulcão sendo expelida, nuvem infundável. O olhar. O olhar. (FONSECA, 1992, p. 73).

Durante esse processo, um homem adepto ao clássico, habitante do mundo civilizado, torna-se bárbaro. A tradição sofre uma grandiosa transformação. Nas artes em geral, o rompimento e a reconstrução são elementos recorrentes em todas as suas vertentes. Assim como na arte, o narrador rompe com seu antigo eu e adota uma postura que transforma todo o seu ser.

Duas histórias

“O conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89).

Essa tese está em *Formas breves*, volume de ensaios do escritor argentino Ricardo Piglia. Para estruturar sua teoria, Piglia (2004) cita Tchekhov, que possuía um caderno de notas no qual foi encontrado o registro de um homem que vai a um cassino em Montecarlo, fatura um milhão e, ao voltar para casa, suicida-se. A ironia do imprevisível

faz com que a história do jogo seja desvinculada da história do suicídio. Essa separação define o caráter duplo das narrativas curtas.

De acordo com o ensaísta (PIGLIA, 2004, p. 89-90), o conto clássico, que tem como seus principais representantes Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga, narra a história 1 (o relato do jogo) no primeiro plano e constrói fora do alcance dos olhos do leitor a história 2 (o relato do suicídio). O contista habilidoso no manejar de sua arte sabe como cifrar a história 2 nas entrelinhas da história 1. O relato aparente esconde o relato oculto, que é narrado de modo elíptico e fragmentário. O efeito surpreendente se faz quando o desenlace da história secreta aparece na superfície.

Rubem Fonseca constrói “A santa de Schöneberg” e “O livro de panegíricos” com as histórias visíveis e ocultas às quais Ricardo Piglia faz alusão. Ambas apresentam protagonistas que carregam segredos que são mantidos escondidos do olhar do leitor.

“A santa de Schöneberg” tem Roberto como personagem central. Grande admirador da obra do pintor austríaco Egon Schiele, ele encontra uma carta escrita pelo artista em um mercado de pulgas de Viena. Roberto sabe que está de posse de um grande segredo. Porém, não consegue abrir o envelope e resolve levá-lo até o homem ao qual a missiva é endereçada. Há a dúvida de que o sujeito ainda esteja vivo, por conta da distância entre as datas. Chegando ao local indicado, ele se vê diante de um indivíduo (Husack) nos últimos anos de sua vida que se emociona ao colocar mãos naquele documento que julgava estar extinto. Fica claro que ali há grandes segredos no manuscrito e o protagonista é assassinado – momento em que o significado (ou parte dele) da santa do título é revelado: sua imagem é a última visão que Roberto tem antes de perder a consciência.

Em “O livro de panegíricos”, o protagonista é o enfermeiro José, que já havia aparecido no conto “Matéria do sonho”, presente no volume *Lúcia McCartney* (1967), onde cuida de um idoso. Agora, exercendo a mesma função, toma conta do doutor Baglioni, ex-advogado que, diagnosticado com uma doença degenerativa, é obrigado a conviver com fantasmas do passado representados por um livro de homenagens sobre a época em que exercia grande influência no meio empresarial brasileiro. Enquanto ouve os relatos de Baglioni sobre os dias em que não tinha nenhum escrúpulo para conseguir o

que queria (as mulheres com quem se envolveu, as nomeações para cargos importantes que angariou), José está envolvido em uma trama secreta, com linhas telefônicas cruzadas e mensagens cifradas que o deixam à beira da paranoia. Em nenhum momento fica claro para o leitor do que se trata.

Utilizando-se da mesma técnica destacada por Piglia, Rubem Fonseca, em ambos os casos, narra duas histórias. Em “A santa de Schöneberg”, no primeiro plano é narrada a história de um grande admirador da obra de Egon Schiele que, interessado em sua biografia, encontra, ao acaso, uma carta escrita pelo pintor. Essa missiva representa a segunda história, um terrível segredo que culmina com a morte de Roberto. A história número 1 de “O livro de panegíricos” é a de um enfermeiro que cuida de um idoso que, à beira da morte, busca se redimir de todos os pecados cometidos no passado. Mas José está envolvido em uma transação paralela que o faz dormir a cada dia em um quarto de hotel diferente, a segunda história que não é revelada.

Assim como no conto clássico de Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga, Rubem Fonseca, em “A santa de Schöneberg” e “O livro de panegíricos”, por meio de personagens elípticos que muito mais aludem do que dizem algo, conta uma história anunciando que há outra por trás dela.

O autor segue à risca a principal regra da teoria do *iceberg* de Hemingway (PIGLIA, 2004): o mais importante nunca se conta.

Os continuadores da tragédia

“Literatura é uma tolice. Raymond Chandler é melhor que Dostoiévski, mas ninguém tem coragem de dizer isso” (FONSECA, 1995, p. 133). Extraída de *O caso Morel* (1973), essa frase revela a influência da literatura policial na obra de Rubem Fonseca.

O título do conto “Romance negro” remete ao estilo de narrativas policiais solidificado pelos escritores estadunidenses Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Para muitos críticos, esse tipo de narrativa é classificado como “subliteratura”. Ricardo Piglia (2004, p. 57) discorda: aponta a literatura policial como o grande gênero; ela inundou o mundo contemporâneo, fazendo com que o encaremos

com base em suas tramas. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero, que é bastante popular. Assim como a tragédia (tida como um grande gênero literário), o romance policial foi capaz de discutir o mesmo que discute a sociedade, mas de outro modo:

O que é um delito, o que é um criminoso, o que é a lei? [...] A literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo. Uma das formas que assume é o gênero policial, que vem discutindo as relações entre lei e verdade, a não-coincidência de verdade e lei, o enigma como centro secreto da sociedade [...]. (PIGLIA, 2004, p. 57-58).

Em *O que é romance policial*, Sandra Lúcia Reimão (1983) ressalta que, para uma narrativa ser caracterizada como policial é necessário que haja um crime com um personagem disposto a desvendá-lo. A forma básica desse gênero foi criada por Edgar Allan Poe nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin: “Assassinatos na Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844).

Tzvetan Todorov (2013), no capítulo “Tipologia do romance policial”, de *As estruturas narrativas*, caracteriza esse estilo de narrativa como “romance de enigma”. Ele afirma que sua base possui duas histórias: a do crime e a do inquérito. Essa segunda história seria frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes) e, acima de tudo, seria a verdadeira história do livro, evidenciando como o narrador tomou conhecimento dela. O detetive também se mostra invulnerável, nunca sendo vítima de ferimentos.

Todorov (2013) aponta o surgimento do romance negro nos Estados Unidos, depois da Segunda Guerra Mundial. Não se trata mais de um crime anterior ao tempo da história que se conta, pois a narração coincide com o tempo da ação relatada. Assim, ele nunca é narrado em forma de memória. O leitor não sabe se o detetive chegará vivo ao final da história, uma vez que este sempre arrisca sua vida. Esse tipo de expectativa era inconcebível no romance de enigma, pois o detetive e seu parceiro eram imunes à morte. A vio-

lência é encontrada sob todas as formas, e “[...] é em torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens” (TODOROV, 2013, p. 100).

Os heróis que protagonizam essas histórias também sofrem modificações. C. A. Dupin e Sherlock Holmes resolvem enigmas por prazer, atividade que utilizam para, de certa forma, aliviar o tédio. Os detetives dos romances negros têm o ofício que exercem como sua principal fonte de renda. Arriscam suas vidas e sofrem as consequências por transitarem no submundo do crime. Sobre essas personagens, Boileau e Narcejac, no livro *O romance policial*, apontam algumas características:

Será outro tipo de romance-problema que se construirá. O policial agora é um empregado que trabalha por rendimento. Não lhe será mais possível fechar-se num escritório para refletir sobre as investigações. Deverá arriscar-se, receber golpes e revidá-los, colocando-se no limite da legalidade, exposto à polícia oficial. Aspreza será uma das principais características desse indivíduo rabugento. Tem de encarar pessoalmente seus adversários. Por isso, o quebra-cabeça se transformará em imbróglio. O estilo desse romance problema será à imagem de seu herói: duro, elíptico, desarrumado, hirsuto. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 58).

É nessa vertente do romance policial que as narrativas de Rubem Fonseca – como *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983) e *Agosto* (1990) – se enquadram, bem como seus respectivos protagonistas – os detetives Vilela, Mandrake e Alberto Mattos.

Ariovaldo José Vidal (2000) aponta que, nos escritos do autor, nota-se forte influência da literatura policial de Raymond Chandler, a qual se iniciou com os contos “A força humana”, do livro *Os prisioneiros* (1963), e “A coleira do cão”, pertencente ao volume homônimo (1965). Esse estilo acabou por se estender para toda a obra e tornou-se marca registrada. A imagem criada costuma ser precisa e é justamente essa precisão que aproxima o autor da

literatura norte-americana, representada por escritores de linguagem brutalista como Chandler (VIDAL, 2000).

Por conter “uma narrativa dentro da outra” e um espelhamento entre as personagens Peter Winner e John Landers, “Romance negro” possui uma estrutura classificada como *mise en abyme* (ou em abismo). Lucien Dällenbach (1979, p. 53-54), no ensaio “Intertexto e autotexto”, utiliza André Gide como referência e define o conceito como desdobramento especular, “à escala das personagens”, do “próprio sujeito” de uma narrativa. Para caracterizar o conceito de *mise en abyme*, essa narrativa deverá conter duas determinações mínimas: 1.^a) uma capacidade reflexiva, cujo funcionamento se dá em dois níveis: o da narrativa, no qual continua a significar como qualquer outro significado; o da reflexão, nível que intervém como metassignificação, permitindo que a história seja tomada analogicamente como tema; 2.^a) caráter **diegético**³ ou **metadieético**⁴. Sendo assim, nada impede que o *mise en abyme* seja considerado uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual. Condensando ou citando a matéria de uma narrativa, a narrativa em abismo se refere a outro enunciado, constituindo assim a marca do código metalinguístico. Como parte da ficção que resume, torna-se ferramenta de um regresso e origina uma repetição interna. A função narrativa do *mise en abyme* é dotar a obra de uma estrutura forte que lhe garanta melhor significação, fazendo com que ela dialogue melhor consigo mesma, munindo-se de um aparelho de autointerpretação.

O desdobramento especular das personagens é uma constante na obra de Rubem Fonseca, conforme análise de Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Duas almas que habitam o mesmo cérebro são Morel e Vilela, no romance *O caso Morel*, Ivan Canabrava e Gustavo Flávio,

³ Ou *intradiegético*; refere-se à localização das entidades que integram uma história e que, como tal, constituem um universo próprio (seria o próprio conteúdo narrativo) (GENETTE, [197-]).

⁴ Nível dependente do *intradiegético*. Trata-se da enunciação de um relato a partir do nível *intradiegético*, isto é, uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira (GENETTE, [197-]).

em *Bufo & Spallanzani*, Landers e Winner, no conto “Romance negro”, e todas inúmeras duplas que desdobram em múltiplas faces o seu próprio criador, na ficção de Rubem Fonseca. (FIGUEIREDO, 2003, p. 110).

“Romance negro” apresenta, no nível da narrativa, um evento dedicado à literatura policial na cidade francesa de Grenoble, intitulado *Festival International du Roman et du Film Noirs*. Peter Winner, renomado escritor de romances policiais, é a atração principal. Durante um debate com outros escritores, defende a tese da existência do crime perfeito. Para prová-la, pede aos participantes e espectadores que desvendem um crime cometido por ele próprio. O que todos (ou quase todos) não imaginam é que o assassinato aludido pelo escritor realmente aconteceu e simboliza seu maior e mais terrível segredo.

Localizada no nível da reflexão, está a história de John Landers, escritor anônimo e professor de literatura que, anos antes, no mesmo evento, matou o verdadeiro Peter Winner e assumiu sua identidade. Por ser fisicamente idêntico à vítima, ninguém deu por falta do Winner original. O retorno ao local do crime que ele considerava perfeito faz com que uma crise de identidade seja desencadeada em Landers/Winner:

Pela primeira vez cogita a possibilidade de que, ao matar Winner e apossar-se de seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apoderasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? O vivo do morto ou o morto do vivo? (FONSECA, 1992, p. 176).

Vera Lúcia de Follain Figueiredo analisa que aí se insere a teoria do duplo, já que Landers se apossou de uma identidade que desejava, tornando-se presa de sua própria armadilha literária:

[...] para Winner, tragicamente, dar vida a seu duplo é narrá-lo, é revelar o segredo que, uma vez divulgado, transforma Landers também em personagem e, portanto, também prisioneiro do

texto. Winner vive, assim, a angústia gerada pelo crime perfeito que só existe se revelado e, quando revelado, já não mais existe. (FIGUEIREDO, 2003, p. 68).

Figueiredo problematiza ainda a questão envolvendo autor/autoria que desencadeia a crise de identidade de Landers/Winner. Apesar de possuir aspectos que o diferenciam das narrativas policiais clássicas, o romance negro dialoga com a duplicidade que era tão cara às narrativas de Edgar Allan Poe:

A narrativa policial clássica já trabalhava com a duplicidade ao separar as figuras do detetive e do narrador – como acontece, por exemplo, com Dupin e seu amigo, em “Os crimes da Rua Morgue” ou com a dupla Sherlock Holmes e Watson. No entanto, a ênfase agora não recai no par narrador/personagem, mas no par autor empírico/autor ficcional: o que está em jogo é a autoria, porque ela remete para algo que excede o texto para uma realidade objetiva, que já não mais existiria, tornando-se uma das peças a duplicar-se na superfície do texto. Por isso, Winner/Landers dirá: “Se tivéssemos que julgar um homem por um único ato, e se pudéssemos escolher esse ato, deveríamos avaliar a maneira como ele se olha no espelho.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 68).

No momento do debate em que Landers/Winner sugere a existência do crime perfeito, o escritor estadunidense James Ellroy (uma das figuras literárias reais utilizadas por Rubem Fonseca no conto; além de Ellroy, há a inglesa P. D. James e o alemão Willy Voos) sugere que os autores de romances policiais são os continuadores da tragédia grega (FONSECA, 1992).

Boileau e Narcejac (1991) afirmam que Édipo, ao se deparar com o enigma da Esfinge, viveu um romance policial. O que é que tem quatro pés de manhã, dois à tarde e três à noite? Ele é colocado na situação do detetive que deve raciocinar rapidamente para evitar a pena de morte. Sófocles põe o mesmo personagem para juntar as peças de outro quebra-cabeça: em *Édipo Rei* ele investigará um crime cometido por ele próprio. Quando todas as partes do enigma

estiverem encaixadas, Édipo será desmascarado como o autor do assassinato de seu pai. Da mesma maneira, John Landers descobre que, ao envenenar Peter Winner, ele estava tirando a vida de seu irmão gêmeo, de quem foi separado ainda bebê.

Tal como nas tragédias gregas, John Landers/Peter Winner cai, como ele próprio classifica, em uma “cilada dos deuses”, fazendo justiça à análise de James Ellroy/Rubem Fonseca de que os escritores policiais são os que mantêm a tradição dos textos escritos por autores como Sófocles.

Considerações finais

Romance negro e outras histórias apresenta personagens que dão continuidade a uma tradição literária já estabelecida por Rubem Fonseca.

Ao direcionar o foco de sua lente para seres quase invisíveis representados pela figura de Augusto em “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, ele desautomatiza o olhar viciado do leitor já acostumado às notícias transmitidas pelo noticiário sensacionalista vespertino, além de mostrar as entranhas de uma cidade que tem sua imagem representada por cartões postais como o Pão de Açúcar.

O autor mantém a tradição patológica de suas personagens. Assim como o protagonista de “Passeio noturno” (1975), o escritor de “Olhar”, sujeito adepto ao clássico e habitante de um mundo civilizado, desenvolve prazer em matar, optando pela barbárie. Mas, ao contrário do primeiro, que atropelava mulheres que não conhecia pelas ruas do Rio de Janeiro, busca estabelecer uma relação com sua vítima antes de abatê-la e devorá-la.

A figura do escritor e suas crises existenciais relacionadas à originalidade continuam sendo abordadas – tal representação aparece no romance *Bufo & Spallanzani* (1986), com o protagonista Gustavo Flávio. Para Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, narrador de “Labaredas nas trevas”, escrever sob a sombra da influência de Stephen Crane apresenta-se como um ato de automutilação.

“A santa de Schöneberg” e “O livro de panegíricos” aparecem como histórias sem desenlace que conservam tramas secretas que não são reveladas. Seguindo a tradição de Edgar Allan Poe e Horacio

Quiroga, são protagonizadas por personagens elípticas, que carregam segredos ocultos aos olhos do leitor.

“Romance negro” é apresentado quase como uma homenagem ao estilo de narrativas que consagrou Rubem Fonseca. John Landers/Peter Winner dá continuidade ao protagonismo de personagens como Vilela e Morel, de *O caso Morel*, e Ivan Canabrava e Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, romances policiais icônicos na obra do escritor. Assim como foi constatado por Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), são duplas que se refletem e se desdobram em seres especulares que refletem a face de seu próprio criador.

Boris Schnaiderman (1994) afirma que cada leitor tem seu método de leitura. Foi com o passar do tempo que passou a distinguir a multiplicidade de vozes e seus diferentes tons de intensidade nas narrativas de Rubem Fonseca. Os métodos de Mikhail Bakhtin foram suas principais ferramentas nesse processo. Porém, o autor brasileiro acabou desenvolvendo uma obra que dá ressonância a cada uma dessas vozes. Seguindo a linha de raciocínio de Schnaiderman, *Romance negro e outras histórias* apresenta a possibilidade de leitura de vozes que se completam, se misturam e fragmentam, em uma orquestração que Bakhtin chamaria de “polifônica”, e nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p.17-52.

BOILEAU, P; NARCEJAC, Th. **O romance policial**. Tradução Valter Kehdi São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. Tradução Clara Crabbé Rocha. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

*Personagens em Romance negro e
outras histórias, de Rubem Fonseca*

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Os crimes do texto:** Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

FONSECA, R. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FONSECA, R. **O caso Morel.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, R. **Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, [197-].

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1985.

PAZ, O. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. *In:* PAZ, O. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 133-137.

PIGLIA, R. **Formas breves.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *In:* FONSECA, R. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. *In:* TODOROV, T. **As estruturas narrativas.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

VIDAL, A. J. **Roteiro para um narrador:** uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

PERSONAGENS-ESCRITORES E A PROBLEMÁTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Márcia Valéria Zamboni GOBBI

A hipótese que norteia este texto é bastante simples: ela se funda na proposição de que, em romances nos quais atuam personagens-escritores, a reflexão sobre a criação literária realiza-se de forma mais orgânica, tanto em termos de articulação do enredo quanto no que diz respeito à credibilidade das posições tomadas pelos agentes em cena. Tal hipótese decorre de uma investigação mais ampla que nos tem ocupado, cujo eixo condutor situa-se no levantamento de alguns procedimentos metaficcionalis em narrativas em língua portuguesa.

Metaficção é o termo que tem sido mais usualmente utilizado para nomear criações que evidenciam o processo mesmo de sua construção, tornando visível seu fazer-se e constituindo, assim, a dobra metaficcional da narrativa sobre si mesma – e isso pode se dar por meio de diversas estratégias, as quais vão determinar a forma de presença dessa auto-reflexividade e o nível de interferência dela na dinâmica textual.

Do ponto de vista da perspectiva teórica que embasa este trabalho – ou seja, como um dado importante para situar seus pressupostos –, cremos ser necessário lembrar um postulado defendido por Antoine Compagnon no seu *O Demônio da teoria*, do qual partilhamos: ao tentar responder à questão “de que fala a literatura?”,

Compagnon (2001, p. 126) afirma que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são [exclusivamente] da ordem da linguagem”. Entre a mimesis e a semiosis, a representação e o primado dos signos, melhor seria, segundo ele, que buscássemos escapar da “lógica binária, terrorista, maniqueísta” e que reconhecêssemos que a literatura “é o próprio entrelugar, a interface.” (COMPAGNON, 2001, p.138).

Estes argumentos são-nos caros no sentido em que apontam para a possibilidade de se estudar a metaficção sem descolá-la de uma reflexão sobre o “mundo”. Mais do que entendê-la apenas como escrita narcísica, segundo expressão postulada por Linda Hutcheon (2006), o interesse aqui é demonstrar como a metaficção atua como mediadora entre a ficção e o “real”. Longe de afastar arte e mundo, ativa formas de relação e de compreensão sempre renovadas, realizando a função primordial da literatura: fazer ver melhor o ser e sua circunstância, a história e o homem nela.

Centrando-se, pois, na reflexão sobre a categoria narrativa da personagem, esta análise propõe-se a demonstrar que o exercício de reflexão sobre a própria escrita, articulado ao desenvolvimento da trama dos romances em apreço, é justificado e, de certa forma, facilitado, em termos de verossimilhança narrativa e de organicidade do texto, pela presença de personagens-escritores. Assim, apresenta-se a seguir o comentário crítico em torno de duas diferentes formas de presença de personagens escritores em dois romances portugueses oitocentistas de primeira linha: *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, de que se destaca o personagem Alencar, e *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco, que tem Silvestre da Silva como narrador-escritor-protagonista.

Em relação a *Os Maias*, vale destacar de imediato um primeiro alerta: não se trata, segundo entendemos, de um caso de metaficção, em sentido próprio, uma vez que, na cena a ser mais detidamente analisada, não é a escrita do próprio romance que está em questão. Ou seja, não há uma dobra da narrativa sobre si mesma, comentando o seu próprio fazer, o que seria traço fundamental para a definição da metaficção, como assegurado anteriormente. O que está aí encenado

é uma discussão de natureza estética das mais interessantes e, no contexto de produção do romance, das mais polêmicas: a que opõe Romantismo e Realismo. Esperamos que, ao longo da argumentação, fique mais clara a pertinência do exemplo, considerando-se a hipótese inicial de trabalho: a de que a presença de personagens escritores no romance, em diferentes funções, confere maior credibilidade à reflexão sobre a natureza da criação artística que neles se engendra.

A cena a ser destacada de *Os Maias* é antológica e tem merecido há tempos atenção da crítica. Trata-se do jantar no Hotel Central, que João da Ega oferece em homenagem a Cohen, para o qual Carlos da Maia, Craft, Dâmaso e Alencar são convocados e que ocupa boa parte do capítulo VI do romance – que, é bom relembrar, constitui um capítulo importantíssimo para o desenrolar da trama, uma vez que é aí, ao chegar ao Hotel Central, que Carlos verá pela primeira vez Maria Eduarda, sem saber, ainda, quem era ela; é também o capítulo em que o poeta Alencar revela a Carlos a amizade antiga (dele, Alencar) com Pedro, pai de Carlos, e esta recordação fará com que Carlos, na sequência dos acontecimentos, relembre o dia em que Ega, bêbado, contou-lhe a “verdadeira história” (depois confirmada e estendida pelo avô Afonso da Maia) da fuga de sua mãe, Maria Monforte, levando consigo a filha (que, como sabemos, é aquela Maria Eduarda por quem o jovem Maia acabara de se encantar, o que irá desencadear todo o conflito da narrativa). É, ainda, o capítulo em que, por meio da conversa entre os personagens no jantar, Eça irá manifestar as linhas de força de seus posicionamentos político-ideológicos, ficcionalizando argumentos e tomadas de posição que manifestava ou viria a manifestar, de modo ainda mais contundente, em textos jornalísticos, cartas e em outras formas de intervenção pública, a respeito da situação de Portugal à época. Enfim, o que se quer enfatizar é que se trata de um capítulo forte na economia da narrativa e que é, portanto, significativo que Eça alocue aí também uma discussão de natureza estética fundamental e *up to date*, considerando-se o contexto de produção do romance: aquela que contrapõe Romantismo e Realismo, como já anunciado, tema caríssimo a Eça e sobre o qual escreveu, inclusive, e entre outras coisas, o manifesto “Idealismo e Realismo”, que foi concebido como Prefácio à segunda edição – de 1880 – de *O crime do Padre Amaro*, embora

não tenha sido assim publicado, efetivamente, e cujas linhas gerais o romancista recupera na discussão levada a cabo por Alencar e Ega, especialmente, em *Os Maias*.¹

Retomemos a hipótese condutora desta análise: por meio da configuração de personagens-escritores, o romance pode promover de modo mais orgânico reflexões de natureza estética. Neste caso, a figura mais notável a instrumentalizar a discussão, como já mencionado, é a do poeta romântico Alencar, cuja defesa do Romantismo e a consequente condenação do que ele qualifica como “o excremento” – o Naturalismo – irão suscitar a ira de João da Ega, representação arquetípica, no romance, da novidade realista, empenhado, àquela altura, em escrever, sob o impulso do cientificismo positivista, as *Memórias de um átomo*.²

A oposição começa a ser construída já no início do capítulo – antes, portanto, da cena em questão: Carlos vai visitar a nova casa de Ega, a Vila Balzac, assim denominada em homenagem a seu “padroeiro” (QUEIRÓS, 1987, p. 114). O narrador, na sequência, destaca que sobre a mesinha de cabeceira dos aposentos de Ega “erguia-se um montão de livros: a *Educação* de Spencer **ao lado** de Baudelaire, a *Lógica* de Stuart Mill **por cima** do *Cavaleiro da Casa Vermelha*.” (QUEIRÓS, 1987, p. 115, grifo nosso). Se temos, nessas indicações, ao lado da figura emblemática da modernidade artística, a referência aos próceres do coetâneo liberalismo clássico, adeptos do cientificismo biológico e social – como conviria ao autor das *Memórias de um átomo* –, na base da pilha, escondido pelos outros livros, temos Alexandre Dumas. Essa conciliação paradoxal

¹ Só para recordarmos, é nesse texto, “Idealismo e Realismo”, que Eça propõe afirmações radicais, sempre permeadas por um tom quase de deboche, como esta: “Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto. O primeiro falsifica, o segundo verifica”. Ou ainda: “[...] o simples facto de ir ver Virgínia quando se pretende descrever Virgínia é uma revolução na arte! É toda a filosofia cartesiana: significa que só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas.” Para então concluir, ainda em defesa do Naturalismo: “A arte tornou-se o estudo dos fenómenos vivos e não a idealização das imaginações inatas” (QUEIRÓS, 1980, p.13-16).

² Em seus escritos, Eça utiliza indistintamente os termos Realismo e Naturalismo. Esta indistinção é discutível, mas como aqui se reproduzem fragmentos do romance (ou do texto ensaístico, no caso do citado “Idealismo e Realismo”), será respeitado esse tratamento dos conceitos.

entre a ideia nova e a prática antiga vai ser ainda reforçada quando Carlos, “assombrado, descobriu, entre o belo papel de cartas do Ega, um *Dicionário de rimas...*” (QUEIRÓS, 1987, p. 116). Ega, assim, parece apresentar-se como um personagem que, embora defenda de modo ostensivo a nova estética, não se desapega, no íntimo, dos apelos da velha moda romântica.

A controvérsia, no entanto, se explicitará a partir da entrada de Alencar em cena; mesmo a sua descrição física se pauta pelos clichês do ideário romântico, dramaticamente (e ironicamente) retrabalhados pela narrativa:

Nesse momento a porta envidraçada abriu-se de golpe. Ega exclamou: “Saúde ao poeta!”

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos; já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre.

[...]

Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*. Deu dois passos graves para Carlos, esteve-lhe apertando muito tempo a mão em silêncio – e sensibilizado, mais cavernoso:

– Vossa Excelência, já que as etiquetas sociais querem que eu lhe dê excelência, mal sabe a quem apertou agora a mão... (QUEIRÓS, 1987, p. 125).

Pois é exatamente esta figura anacrônica, artificial, lúgubre (observemos como a adjetivação carrega já traços avaliativos fortes, relativos à tomada de posição que se configura na narrativa) que irá, a partir de então, representar um dos polos do embate entre Romantismo e Realismo que o romance irá assumir. No entanto, assim como acontecera no início do capítulo, em relação a Ega, aqui também, ainda que o confronto entre as posições assumidas pelas personagens coloque os termos do conflito estético de modo

evidente, há uma ambiguidade avaliativa construída a partir de uma **auto-ironia** narrativa que, assim propomos, é o que poderia justificar o alinhamento desta cena de *Os Maias* com os procedimentos metaficcionais. Assim parece-nos legitimar-se a operação reflexiva, por meio da ironia, que a narrativa engendra, a qual promove, se a quisermos ler desta forma, uma visada à polémica cara a Eça, a partir (ou **de dentro**) da própria construção literária. Diz Alencar:

[...]

– Estava eu no Rodrigues, esquadrinhando alguma dessa velha literatura, hoje tão desprezada... Lembro-me até que era um volume das *Éclogas* do nosso delicioso Rodrigues Lobo³, esse verdadeiro poeta da natureza, esse rouxinol tão português, hoje, está claro, metido a um canto, desde que para aí apareceu o Satanismo, o Naturalismo e o Bandalhismo, e outros esterquilínios em “ismo”... (QUEIRÓS, 1987, p. 126).

Fragmento que facilmente podemos opor ao que segue:

Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a falar-se do *Assommoir*, de Zola e do Realismo: e o Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura “**latrinária**”. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hem? Então, que se não mencionasse o “**excremento**”!

Pobre Alencar! O Naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, **dissecando-as** brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental, chamava a “Ideia Nova”), caindo assim de chofre e

³ Francisco Rodrigues Lobo (1579-1621) foi um dos mais importantes discípulos de Camões. É considerado o iniciador do Barroco na Literatura Portuguesa.

escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnordeado o pobre Alencar, e tornara-se o desgosto literário da sua velhice. (QUEIRÓS, 1987, p. 127-128, grifo nosso)⁴.

Até aqui, podemos considerar que há a exposição dos termos do conflito, muito bem posicionados em seus lugares de oposição e reforçados por uma escolha lexical sem muita sutileza – dramática, crua, exagerada, de grande carga imagética. No entanto, a sequência dos diálogos parece desestabilizar a possível convicção (orientada pelo narrador) de que o romance faz a apologia da “Ideia Nova”. Vejamos:

Desde então [Alencar] reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo:

– Rapazes, não se mencione o “excremento”!

Mas nessa noite teve o regozijo de encontrar aliados. Craft não admitia também o Naturalismo, a realidade feia das coisas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! Bem: então que mostrasse os tipos superiores de uma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do sentir... Ega, horrorizado, apertava as mãos na cabeça – quando do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no Realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida de uma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito de uma lavadeira que dorme com um carpinteiro! Assim atacado, entre dois fogos, Ega tropejou: justamente o fracasso do Realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo...

⁴ É importante insistir na observação da ironia desse fragmento: não era pouco o que o Naturalismo fazia: **dissecava** as instituições, e num estilo **vivo**. E, além disso, segundo afirma o narrador, os livros ordenados por tal perspectiva eram um sucesso de público, já que as tiragens alcançavam milhares de exemplares.

- Isso é absurdo – dizia Carlos – os caracteres só se podem manifestar pela ação...
- E a obra de arte – acrescentou Craft – vive apenas pela forma... Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias.
- Vocês estão gastando cera com ruínas defuntos, filhos. O Realismo critica-se deste modo: mãos no nariz! Eu quando vejo um desses livros, enfrasco-me logo em água-de-colônia. Não discutamos o “excremento”. (QUEIRÓS, 1987, p. 128-129).

Cristina Maria da Costa Vieira, professora da Universidade da Beira Interior, é autora de *A construção da personagem romanesca: processos definidores* (2008). Num dos capítulos do livro, “Processos axiológicos”, ela apresenta como um dos processos definidores da construção da personagem romanesca a **avaliação normativa**, que consiste na comparação entre um ato ou um estado de uma personagem e uma norma, que serve de referência avaliativa. Esta comparação (entre personagem e norma) constituiria mesmo o pilar axiológico da personagem romanesca (ou seja, aquilo que define seus valores, sua visão de mundo, suas tomadas de posição), “na medida em que afecta a sua estrutura ideológica e a sua caracterização. Avaliar implica construir, ao diferenciar personagens em função de posições ideológicas.” (VIEIRA, 2008, p. 379).

Dentre os procedimentos de avaliação normativa que podem ser configurados por meio dos personagens no romance, a autora distingue aqueles que se referem à normativa estética, a qual “implica necessariamente que a instância avaliadora [no caso, a personagem], esteja ligada ao belo e às preocupações intelectuais, e que seja categorizada, por conseguinte, como artista, poeta, escritor ou esteta” (VIEIRA, 2008, p. 400). Como exemplificação de tais processos avaliativos promovidos pela narrativa (e que, em nossa hipótese de trabalho, se vinculam à função metafictional potencialmente exercida pelos personagens), Cristina Vieira elegera exatamente uma passagem da cena do jantar no Hotel Central⁵, uma vez que nela seria visível o

⁵ “Mas ambos [Carlos e Craft] se voltaram ouvindo, no grupo dos outros, junto à mesa, estridências de voz, e como um conflito que rompia: Alencar, sacudindo a

confronto estético que permitiria ao romancista distinguir posições estéticas, sem com isso didatizar a narrativa ou comprometer sua verossimilhança. A autora comenta:

[...] Ega e Alencar são personagens construídas na base de uma dominante estética, mas também do confronto estético, um como representante do realismo, do naturalismo e do satanismo, o outro como representante do lirismo ultra-romântico da Regeneração. Eça valoriza nitidamente o primeiro em detrimento do segundo; **porém**, o confronto entre Ega e Alencar tanto desprestigia Ega como Alencar, na perspectiva da narrativa queirosiana. (VIEIRA, 2008, p. 40, grifo nosso).

Há, portanto, pela (auto)ironia narrativa, uma desestabilização dos lugares ocupados pelas convenções estéticas (a norma) que vinham definindo o confronto entre Realismo e Romantismo no romance. Parece-nos que a autora sugere um “rebaixamento” irônico (visível na observação final de Dâmaso sobre a cena destacada aqui em nota de rodapé) dos contendores que, de alguma forma, desautoriza ou, ao menos põe em questão suas convicções – e isso, claramente, projeta-se para fora do texto, para uma reflexão mais ampla e duradoura sobre o que pensamos a respeito da criação literária e de suas relações com o mundo – é este, sempre, nosso argumento de base, calcado na proposição inicialmente referida de Compagnon (2001).

É justamente na esteira dessa **avaliação normativa** que passamos para o segundo caso selecionado para análise: o do romance *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco. Começamos por lembrar que o romance foi publicado em 1862, em plena vigência (**e prestígio**) da estética romântica em Portugal, da qual Camilo Castelo Branco é um dos expoentes.

grenha, gritava contra a *palhada filosófica*, e do outro lado, com o cálice de conhaque na mão, Ega, pálido e afectando uma tranquilidade superior, declarava toda essa babuge lírica que por aí se publica digna da polícia correcional...”

– Pegaram-se outra vez – veio dizer Dâmaso a Carlos, aproximando-se da varanda. – É por causa do Craveiro. **Estão ambos divinos.**” (QUEIRÓS, 1987, p. 135, grifo nosso em negrito, itálico do autor).

Também como proposto para o caso de *Os Maias*, o recorte do romance selecionado para análise sugere uma reflexão de natureza estética: é o mesmo Romantismo que está em questão, mas em outras bases – não mais as de um confronto direto e contundente (ainda que matizado pela ironia), como na narrativa de Eça. A hipótese aqui é a de que *Coração, cabeça e estômago* configura-se como uma paródia: uma desconstrução das convenções românticas, tanto a partir do enredo quanto dos comentários críticos inseridos na narrativa, feita a partir (ou **de dentro**) do próprio romance e instrumentalizada pelos dois agentes da escrita que aí encontramos: o protagonista, Silvestre da Silva, redator de suas memórias, e o editor não nomeado (mas que podemos chamar de Camilo) dos papéis a ele deixados pelo amigo, já morto.

O romance, como se recorda, é dividido em três partes, correspondentes a cada um dos termos que compõem o seu título e que, juntos, dão conta de dezessete anos da vida de Silvestre. A primeira parte, mais longa – como era de se esperar –, é pródiga em passagens em que nos deparamos com o acatamento e a subsequente derrição das convenções românticas, qualificando e instrumentalizando a paródia, que Linda Hutcheon (1985, p. 17) define como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica”. Trata-se, portanto, de uma forma mais sutil e, talvez, mais exigente no sentido de se reconhecer o alvo da contenda, uma vez que o romance adota o modelo – romântico, neste caso – para miná-lo.

Vejamos se esta proposição se confirma: num determinado momento do imbróglio amoroso entre o protagonista e Paula, uma de suas musas, Silvestre decide escrever a ela uma carta inspirada pela leitura de um poema de António Feliciano de Castilho, poeta que é o epítome dos “convencionais tipismos românticos”, segundo avaliação de Massaud Moisés (1980, p. 173) – a representação da norma, portanto. A carta começa, assim, a ser pensada:

A prosa vil seria descabida em cena tão eminentemente poética. Era, pois, em verso a minha carta, que, segundo os ditames da poética de Aristóteles e Longino, devo chamar *epístola* e não carta. A qual epístola foi ainda o sonoro Castilho que me induziu a escrevê-la com os seguintes ditames da citada *Primavera*:

*Formaremos cantigas, em que aos ecos
Dos campos entre a lida repitamos
As perfeições, os méritos, os nomes
Das Napeias, etc. [...]*

Não entendi à letra o primeiro aviso, que diz: *Formaremos cantigas*. Pareceu-me que eu seria estranhamente recebido, se me andasse por Benfica em serenatas, que este século de ferro moteja, com bazófia de ilustrado, ilustração oca e estéril, que funda toda em regalos corporais, despe o coração da sua poesia nativa e tira ao amante o suave desafogo de formar cantigas à mulher amada. Portanto, para se conformar ao século, em vez de cantigas, poetei em verso hendecassílabo, predominando no sáfico, alternando com o alexandrino, e intercalando tudo de estribilhos de redondilha menor. Era cataplasma para fazer supurar o coração mais cru! (CASTELO BRANCO, 1907, p. 74-75, itálicos do autor).

A herança poética de Castilho, inspiração de Silvestre e cara a alguns autores do Romantismo português, que nem sempre lograram libertar-se de seus travejamentos convencionais, aqui é reproduzida (ou desejada) como “receita” para supurar corações indispostos à paixão, denunciando ironicamente um romantismo artificioso e facilmente esgotável que viria a ser, poucos anos depois, o alvo principal dos jovens adeptos da “Ideia Nova” que, durante a famosa Questão Coimbrã, fizeram de Castilho seu principal alvo de desprezo – talvez, hoje, o motivo único que o livra do esquecimento, já que pouco se quer saber **desse** Romantismo que Castilho representa e que Camilo parodia **de dentro** do mesmo Romantismo (é este o ponto que nos faz reconhecer a ousadia e a proeminência de um romance como *Coração, cabeça e estômago*).

Uma outra passagem do romance, em que podemos reconhecer o que Sérgio Paulo Rouanet (2007) caracteriza como a interpenetração de riso e melancolia que constitui um dos elementos identificadores do que ele denomina de forma shandiana, e à qual a literatura de Camilo parece alinhar-se (embora o desenvolvimento deste tópico não seja objeto da análise que ora se

apresenta)⁶, coloca também em cena muitas das imagens convencionais do “tipismo” romântico, novamente assumidos e simultaneamente desconstruídos pela narrativa, configurando a paródia:

Estava, naquela estação, desabrida em Santarém a natureza. Eu queria chorar sozinho em algum recanto daquelas frondosas encostas e densedar-me da sede de amor, dando o coração às maravilhas da Terra e do Céu. Esperava eu que a soledade e a contemplação me refrigerassem a alma e a depurassem das imundícies em que a pobrezinha caíra, como pomba que, fatigada de voejar, não achou outro poisadeiro. A estas esperanças me haviam induzido alguns filósofos, que tinham o mundo em ódio e acharam no ermo conforto e bem-aventurança. Neste pressuposto, fui dar o primeiro lance de olhos amoroso à natureza, subindo àquela empinada eminência que lá chamam a “porta-do-sol”. Apenas assomei ao alto, fiquei comovido das blandícias da natureza, que fez favor de me tirar o chapéu da cabeça e mo enviou para além-Tejo nas asas dum furacão. Retrocedi vexado da grosseria e sentei-me a recomendar à natureza de Santarém e ao diabo os filósofos encomiastas do campo. Rompeu-se uma nuvem, e eu abri o guarda-chuva contra a bátega do vento; uma refega contrária apanhou-mo por dentro em cheio e converteu-mo em roca. A fugir da trovoadas desfeita, entrei por um portal. Um cão rafeiro, denominado pelos filósofos o *amigo do homem* por excelência, arremeteu contra mim e, covardemente, quando eu fugia, me arrancou a aba esquerda do fraque. Deste feitio me recolhi à estalagem da Sra. Felícia, pessoa de agradável sombra, que se condeou sinceramente da minha angústia muda. (CASTELO BRANCO, 1907, p.91-92, itálico do autor).

⁶ Ao lado da interpenetração do riso e da melancolia, os outros aspectos definidores da forma shandiana propostos por Rouanet (2007) são: presença constante e caprichosa do narrador em meio ao relato; digressividade e fragmentação; tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo e ao espaço – todos eles reconhecíveis em *Coração, cabeça e estômago*.

Este longo fragmento é propício ao reconhecimento do movimento assinalado acima: os tipismos românticos são instalados, a começar pelo famoso tópico da identificação entre a natureza e o estado de espírito do sujeito que a ela se confessa, mas quase simultaneamente são desconstruídos, como percebemos pela quebra da ambientação idílica pelo acontecimento absolutamente prosaico do vento arrastando o chapéu, provocando uma espécie de cômico de situação que se consuma abertamente no parágrafo final, tal a incongruência entre o desejo do narrador de alcançar um estado sublime de espírito em meio à natureza inspiradora e aquilo que ela efetivamente lhe oferece.

Talvez seja importante ressaltar, neste momento da análise, que a paródia constitui-se como uma estratégia narrativa inequivocamente vinculada à potencialidade autorreflexiva da escrita ficcional, uma vez que está a serviço da “inscrição da ambiguidade, inerente ao fenômeno literário, na instância do próprio texto, [que] se constrói como feixe de relações múltiplas, refletindo e questionando os outros textos, discursos e influências por ele incorporados e nele concretizados e/ou reestruturados.” (DIAS; LYRA, 1980, p. 3).

Também em Camilo, portanto, é o personagem-escritor quem agencia a dobra metaficcional, aqui projetada não sobre um único texto, mas sobre um conjunto de convenções colocado parodicamente à prova.

Esta potencialidade autorreflexiva da escrita ficcional, tão bem explorada nos dois romances, parece suficiente para alinhá-los entre os clássicos, uma vez que, como lembra a Profa. Angela Vaz Leão (1999, p. 12) num artigo sobre a metalinguagem em Garrett, aqui chamado por se adequar, em grande medida, a nossa proposição,

[d]esde o *Crátilo* de Platão e as cartas de Cícero até as grandes obras da literatura contemporânea, é difícil encontrar um escritor de gênio que não se tenha preocupado com problemas de sua linguagem e de sua escrita e que não tenha revelado ao leitor essa preocupação.

Além disso, a presença dos personagens-escritores nos dois romances favorece a que tenhamos da criação literária e de seus

condicionantes (sejam eles os da própria linguagem ou os das convenções estéticas a que os autores se filiam) uma visão que desestabiliza, em boa medida, convicções e pressupostos que, muitas vezes, colocamos à frente do próprio texto que os motiva, invertendo a precedência legítima da literatura sobre tudo o mais que a ela deve se submeter. Como instâncias representativas do eixo axiológico da narrativa, as personagens dos romances parecem também nos alertar para a impossibilidade do discurso pretensamente neutro, deixando entrever a incontornabilidade da marca ideológica nas formas discursivas. Se estas personagens são construídas de forma magistral, esse ensinamento torna-se, para além de inequívoco, inesquecível.

REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, C. **Coração, cabeça e estômago**. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1907.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- DIAS, Â.; LYRA, P. Paródia: introdução. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 68, p.3-5, 1980.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2006.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução Teresa Louro Peres. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- LEÃO, Â. V. A metalinguagem em Garrett. **Scripta**, Belo Horizonte, n.5, v.3, p.11-18, 2.sem. 1999.
- MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- QUEIRÓS, E. de. **Os Maias**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- QUEIRÓS, E. de. Idealismo e realismo. In: QUEIRÓS, E. de. **Eça de Queirós: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios** por Benjamin Abdala Jr. São Paulo: Abril Educação, 1980. p.13-16. (Literatura Comentada).

ROUANET, S. P. **Riso e melancolia:** a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

VIEIRA, C. M. da C. **A construção da personagem romanesca:** processos definidores. Lisboa: Colibri, 2008.

DA HISTÓRIA À HISTÓRIA: UM ESTUDO DAS PERSONAGENS DE *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES¹

Audrey Castañón de MATTOS

Introdução

Um episódio histórico – um crime ocorrido em Portugal no ano de 1960 – dá origem ao romance de José Cardoso Pires, *Balada da praia dos cães*, publicado em 1982. Trata-se do “crime da Praia do Guincho”. Na noite de 29 de novembro de 1959, o capitão de Exército Almeida Santos e o médico miliciano Jean-Jacques Valente, implicados na Revolta da Sé, intentona contra o regime autoritário então vigente, evadem-se do Forte de Elvas, ajudados pelo cabo da GNR (Guarda Nacional Republicana) António Gil, em troca de algum dinheiro e uma passagem para a França. O carro da fuga é dirigido pela amante do Capitão Almeida Santos, Maria José Maldonado de Sequeira. Os quatro permanecem foragidos até que,

¹ Este artigo é parte do trabalho de minha autoria *O ponto de vista entre o fato e a ficção: um estudo do romance Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires, sob a ótica do Novo Jornalismo* (apresentado ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp Araraquara, em 2010, para obtenção do grau de Bacharel em Letras).

na manhã de 31 de março de 1960, o corpo do Capitão é encontrado por pescadores na Praia do Guincho, depois de cães rafeiros escavarem com ruído o lugar. O episódio, ainda hoje, é envolto em mistério e situações mal explicadas.

O romance de Cardoso Pires, embora inspirado nesse acontecimento real, não pretende contar a “verdadeira história” do crime do Guincho. Pelo contrário, reflete a própria realidade, em que ambiguidades e comportamentos autointeressados impedem que se desvendem os fatos que culminaram no assassinato de Almeida Santos. O centro do romance, pode-se afirmar, é o questionamento da forma como os discursos são tecidos na realidade. É, também, uma crítica à ditadura policalesca e estruturalmente militar, que vive a contradição dos estados totalitários de calar as vozes discordantes para criar a aparência de harmonia. Uma crítica artística, como bem pontua Lélia P. Duarte (1982, p. 74), de “um sistema cuja tônica é o medo, justificativa da mentira e do próprio crime” e, também, da impotência da sociedade diante desse medo estrutural. Daí sua construção estar assentada em procedimentos de ficcionalização dos fatos que criam no leitor um estado de permanente suspeição em relação ao narrado e o provocam a estender essa suspeita para o modo como se produzem os discursos no mundo extraliterário.

A substituição dos nomes reais por fictícios é o mais visível; o Crime da Praia do Guincho, como o episódio em que se inspira ficou conhecido na realidade, passa a ser, no livro de Cardoso Pires, o Crime da Praia do Mastro. Seus protagonistas – a vítima, o Capitão Almeida Santos e os três acusados de sua morte, Maria José, Antonio Gil e João Jacques – são, no romance, Dantas Castro, Mena, cabo Barroca e Renato Fontenova, respectivamente. Para Gay Talese, expoente do Novo Jornalismo², a troca de nomes em casos como esses retira do leitor a segurança para acreditar naquilo que lê (FERREIRA, 2004). Esta parece-nos ser a intenção do romance em apreço, a qual se concretiza, principalmente, por via dos procedimentos que instituem as vozes e os pontos de vista da narrativa.

² Gênero que narra episódios verídicos fundindo aspectos do jornalismo e da literatura. De acordo com seus cultores, o gênero busca oferecer múltiplas visões sobre um determinado fato e aproximar-se o mais possível da “verdade”.

A eleição do ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa é fator essencial para que se estabeleça com o leitor uma relação de confiança ou de dúvida, na medida em que o modo como algo é visto depende de quem vê e de onde vê. A narrativa de *Balada* privilegia um ponto de vista, o da personagem Elias Santana, o chefe de brigada da Polícia Judiciária (PJ), responsável pela investigação do crime e pela redação final do processo. Embora não seja único, sua predominância institui, desde logo, um caráter duvidoso àquilo que se vai contar.

Consideramos privilegiado o ângulo de visão dessa personagem porque é a ele que o narrador segue de perto, de dentro, mais exatamente, para usar a expressão de Pouillon (1974). Por aludir a um crime verídico, o romance pode despertar a ideia de que Elias Santana corresponde a uma pessoa real. Nesse caso, pensar a transposição desse ente humano para o plano da ficção é importante para a análise da própria narrativa. Se, como defendemos, o romance procura instaurar a dúvida em relação aos acontecimentos narrados, a personagem eleita para reconstruí-los deve localizar-se em um plano em que não haja certezas. No entanto, o narrador o vê intimamente, devassa-lhe os pensamentos, juízos e até as sensações, demonstrando ter dele um conhecimento profundo. Esse impasse – conhecer Elias intimamente sem que ele seja cópia de uma pessoa real – somente pode ser solucionado se essa personagem for uma **personagem de ficção**.

A centralização do foco narrativo em uma personagem explicitamente imaginada concorre para a concretização da proposta ficcionalizadora desse romance, em que múltiplas vozes intercalam-se à do narrador, dentre elas, aquelas que o narrador refere como fontes oficiais (autos do processo, folhas corridas de funcionários da PJ, notícias de jornais da época, referência a fatos históricos e a pessoas reais) e que poderiam levar o leitor à ilusão de estar diante de uma narrativa factual.

Imaginação e percepção: a construção do Outro

Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974, p. 34), distingue percepção e imaginação. Segundo ele, diante da conduta

material do outro (gestos e deslocamentos) instaura-se uma objetividade igualmente material, dada pela percepção. No entanto, além da objetividade material (conduta física), há a objetividade da consciência daquele que é observado, a qual se deseja captar. Contudo, essa consciência do observado não é oferecida de modo claro como a conduta, por essa razão cabe à imaginação do observador o esforço de compreendê-la. Atinge-se a compreensão integral (objetiva e subjetiva) da consciência de alguém com a ocorrência **simultânea** da percepção e da imaginação. Com efeito, a imaginação não poderia ser anterior a uma ação, uma vez que aquela é responsável por atribuir significado a essa; nem posterior, porque a ação só é apreendida por exprimir esse significado, não é ação bruta: se assim fosse não se poderia atribuir-lhe um sentido ou sequer pensar em procurá-la. A imaginação, portanto, tem a função de fazer existir aquilo que ela representa, sendo, por isso, essencialmente **visão**.

No processo de criação do romance, a imaginação, da mesma forma, complementa a percepção do romancista em relação ao mundo que o cerca e que será representado na obra. Isso não significa, segundo Pouillon (1974, p. 37), que a intervenção da imaginação substitua uma experiência real por algo fictício, ou que ela desmembre o real para oferecer dele visões incertas e insuficientes; pelo contrário,

[...] a característica de quem possui a imaginação psicológica é respeitar a complexidade, é poder de certa forma analisá-la sem a dissolver. Nisto se reconhece uma das características do bom romancista, sendo precisamente por este motivo que o qualificamos de psicólogo. [...] ao imaginar o psíquico, não o estamos deixando escapar. [...] Por conseguinte, a imaginação não consiste nessa imitação de uma realidade que ela se esforçaria em vão por igualar, como nos poderia fazer crer uma definição truncada e mal compreendida.

Sabemos, por informações constantes no apêndice do romance, que a pessoa real representada por Elias Santana na história nunca foi pessoalmente entrevistada pelo autor durante o processo de pesquisas para a elaboração da obra: “O chefe Santana morreu

em Angola em janeiro ou fevereiro de 1974 como subinspector da Companhia de Diamantes [...] (Chefe de brigada Silvino Roque *ao Autor*, maio de 1979)” (PIRES, 1983, p. 251, grifo nosso).

Deduzimos, pois, que a personalidade de Elias, tal como é mostrada no interior do romance não foi recriada, nem copiada, mas imaginada pelo autor a partir de sua percepção das pessoas em geral e talvez dos dados obtidos nas pesquisas para a escrita do romance. A menção explícita ao “Autor” reforça a ideia de imaginário: o autor cria, não simplesmente relata um fato. O Autor³ da história é também o autor de Elias, cujo correspondente em carne e osso já tinha morrido.

Antonio Candido (2005, p. 56, grifos do autor) defende que o conhecimento que temos de uma pessoa é sempre incompleto, “porque não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa”. Para ele, os “fragmentos de ser” oferecidos em conversas, sequências de atos ou informações, permitem “uma noção conjunta e coerente”, mas sempre “oscilante, aproximativa, descontínua”, isso porque os seres são, por natureza, misteriosos, surpreendentes e contraditórios, razão pela qual o romancista dota suas personagens de características inesperadas para que o leitor tenha a sensação de estar diante de um ser real, verossímilante.

Tais mecanismos, presentes no romance em questão, explicitam a realização de Elias como **ente de papel**.

A construção de seu imaginário psicológico, respeitando-lhe as contradições, oscilações e mistérios (Candido), – o que, em última instância resulta na construção de uma personagem complexa (Pouillon) – aparece em toda a obra. Por resgatar, no plano da caracterização, a maneira fragmentária e incompleta com que captamos o outro no dia-a-dia, Elias figura na narrativa quase um ser de carne e osso.

Essa forma de percepção configura-se, para Candido (2005, p. 58), inescapável, porquanto é imanente à experiência do ser humano. No romance, pelo contrário, essa visão fragmentária “é estabe-

³ No contexto de nossa abordagem pode-se desconfiar que o Autor, assim referenciado, esteja também localizado na esfera do fictício.

lecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”. Disso resulta uma necessária simplificação, dada por certas marcas de identificação da personagem (gestos, frases, objetos significativos), que não implica, no entanto, a perda do sentido de riqueza e de complexidade da personagem.

São abundantes, e fartamente referidas pelo narrador, as marcas que identificam Elias e reforçam seu caráter ficcional, como seu gesto de contemplar ou polir a unha do dedo mindinho quando está concentrado em algo: “Mas Elias ouve e medita, *segue com a unha gigante* os veios do braço do maple.”; “A unha. Aquele estilete, aquela fantasia macabra. [...] Elias dá-lhe voltas e trata-a com as atenções com que cuidaria dum objecto pessoal, não duma extensão da sua natureza.”; “O chefe de brigada *puxa da unha de estimação*, altura para começar a passeá-la pelos trabalhosos do penteado.” (PIRES, 1983, p. 19, 129, 209, respectivamente, grifos nossos).

Há, também, aspectos sublinhados na linguagem da personagem que denotam seu gosto por textos bíblicos e por clássicos do cinema, especialmente os musicais; é dado aos ditos jocosos e irônicos e sua fala é marcada pela expressão “andante, andante”, recuperada em diversos momentos: “[...] e *andante, andante*, resmunga o polícia em pijama, segue o funeral. Agora juntam-se mais três à procissão. [...] *Andante, andante*, que o coice do morto vem mais para o fim. (PIRES, 1983, p. 17, grifo do autor)”.

A despeito dessas características composicionais de personagem plana, ou “de costumes”⁴, a que se somam outras, como “olhos salientes”, “palidez acentuada”, “farolins de lentes grossas”, “crânio pautado de cabelinhos poucos [...] distribuídos de orelha a orelha” (PIRES, 1983, p. 13), Elias Santana apresenta a complexidade típica das personagens esféricas, aquelas apresentadas por meio de traços psicológicos que lhes retira a regularidade (CANDIDO, 2005, p. 59), de modo que o consideramos uma **caricatura complexa**⁵.

⁴ A expressão “personagem plana” é de Forster (1958), a que equivale “personagem de costumes”, de Candido (2005).

⁵ O termo é de nossa lavra e refere-se ao fato de Elias reunir características dos dois tipos clássicos de personagens, a plana e a esférica, normalmente excludentes.

Forster (1958, p. 55) afirma, ao comparar o homem real (*Homo sapiens*) com a personagem de ficção (*Homo fictus*, segundo sua terminologia “despretensiosa”) que ambos são regidos pelos mesmos processos, porém em proporções diferentes. O *Homo fictus*, por exemplo, precisa de pouca comida e de pouco sono, mas é incansavelmente envolvido em relações humanas. Além disso, podemos saber mais sobre ele que sobre qualquer de nossos semelhantes, porque seu criador e seu narrador são a mesma pessoa.

Ainda conforme Forster (1958, p. 52), no âmbito da ficção o alimento é essencialmente social e um pretexto para reunir as personagens, que raramente sentem fome em um sentido fisiológico e, tampouco são concebidas como criaturas que precisam despende um terço da vida dormindo, razão pela qual tais fatos da vida (comer e dormir) são abordados de modo superficial e funcional. Assim, chamamos a atenção para essas características em Elias, as quais, exageradas, explicitam sua ficcionalidade: “Mas o chefe de brigada é homem de *noites muitas e camas poucas* [...]” (PIRES, 1983, p. 152, grifo nosso). Este outro excerto é ainda mais sugestivo: “Elias sente o sono a embaciar-lhe as lentes. Baixa as persianas, torna a abri-las e a corrê-las por mais um minuto e fica com bateria para umas boas horas de espertina, polícia de noites é assim.” (PIRES, 1983, p. 109). As reiteradas referências à frugalidade de suas refeições também salientam suas marcas ficcionais: “E posto isto, o *jantar* do proprietário. Elias prepara-o em dois tempos na cozinha: farinha maizena com rodela de banana e chá Número-Cinco (de tomilho e sementes sortidas, Ervanária do Intendente).” (PIRES, 1983, p. 109, grifo nosso).

Todavia, contradizendo a teoria de Forster, Elias não é incansavelmente envolvido em relacionamentos humanos; pelo contrário, vive em estado de total abandono afetivo, situação que a frugalidade de suas refeições e o excesso de trabalho noturno acabam por ressaltar. Até mesmo o sexo é, para ele, um ato solitário. Não tem amigos e a relação com outras pessoas resume-se ao nível profissional: não recebe visitas, não sai com companheiros do trabalho nem com mulheres. Em casa, partilha os momentos com um lagarto, animal de estimação a quem dirige comentários e dúvidas, evidência de sua solidão. O elo com uma família que não mais possui é mantido

por meio de um altar de fotografias na sala de sua casa e por solitárias visitas ao túmulo dos pais e da irmã, destinatários de um afeto comedido, que o leitor pode apenas entrever. Ainda assim, é uma personagem mais próxima do *Homo fictus* que do *Homo Sapiens*, no sentido de que subverte, também, a forma humana de inter-relação. Elias não possui, exacerbada, a sensibilidade para relacionar-se, como acontece com diversas personagens que dão suporte às conclusões de Forster, porém, tampouco vivência, como os humanos, a comunhão emocional.

Sobre ele sabemos praticamente tudo – possibilidade apontada por Forster em relação aos seres ficcionais – conhecemos sua vida social e privada e também seus pensamentos. É por via de seu olhar que acompanhamos o desenrolar da história e entramos em contato com as outras personagens. Sabemos delas o que Elias sabe e pensamos delas (quase) o mesmo que Elias pensa. Vemo-las “em imagem”, isto é, temos delas uma impressão fornecida pelo sentimento de outro (POUILLON, 1974, p. 58). Para que essa visão seja concretizada no leitor, é necessário que ele experimente uma profunda e sentimental compreensão em relação à personagem **com quem** pode ver as demais, em outras palavras, o leitor precisa colocar-se na pele dessa personagem para, com ele, por meio dele, ver as outras.

A ideia que formamos do cabo Barroca, do arquiteto Fontenova e de Dantas C é o resultado de uma dupla filtragem. Primeiro Elias os vê em imagem pela impressão que Mena (que depõe longamente perante o chefe de brigada) tem deles e, por último, nós, leitores, formamos deles uma imagem a partir das impressões de Elias; à maneira de um telefone sem fio, há uma progressiva deformação do dado. Essa problematização no interior do texto estabelece também a problematização do real, na medida em que, também nesse plano, as relações se assentam em redes de informação sujeitas a distorções semelhantes.

Desse modo, a imagem de Dantas C, envolvida pela névoa inerente ao caso – “[...] e mais uma vez o major aparece despojado de figura, é apenas indício, rastro. [...] uma lenda de soldados.” (PIRES, 1983, p. 166) – forma-se, para Elias, com base no que Mena lhe conta, mas é acrescida de sua própria visão:

Elias Chefe: Tem a certeza absoluta que o major já conhecia o Barroca antes da prisão?

Mena retoma o que ouviu ao próprio Dantas C, e é sempre a mesma versão, a mesma: conheceram-se num regimento de província, ignora qual, no dia em que o Barroca entrou na formatura com a cabeça rapada em recruta e logo ali lhe apareceu Dantas C, *capitão nosso em figura de anjo guerreiro, capitão Castro, anjo castrense*, um militar que anunciava que todo o oficial de cara levantada devia ser a perfil dobrado, diabo na guerra e missionário no quartel. Falava dos recrutas como se fossem órfãos, órfãos ou viúvos provisórios mal amados e mal comidos. Era assim. (PIRES, 1983, p. 67, grifo nosso).

O relato de Mena fornece, de modo impreciso, a conduta material de Dantas Castro que é percebida por Elias. A compreensão integral dessa conduta – objetiva e subjetiva – requer, necessariamente, o uso da imaginação, cuja função é a de fazer existir aquilo que ela representa (POUILLON, 1974, p. 37). No entanto, a representação que Elias tem do major é intermediada pela visão de Mena, de forma que o processo de **imaginar** (no sentido de formar uma imagem) a consciência do major é complementado por fatores externos, no caso, a experiência de vida de Elias (no excerto acima, estão registradas em itálico as interferências de Elias). O artifício, porém, é, em seguida, posto a descoberto pelo narrador, num exercício de metalinguagem: “O chefe de brigada *registra a dois tons*, o que lhe vem de Mena e o que lhe segreda a memória [...]” (PIRES, 1983, p. 67, grifo nosso).

A visão em imagem (porque mediada pela visão anterior de Mena) que Elias tem de Dantas Castro é acrescida do esforço daquele de atribuir a esse uma consciência para além da superficialidade material de suas atitudes. Em relação a Mena, única dos envolvidos no crime com quem Elias relaciona-se pessoalmente – fato que deveria incitar uma apreensão mais profunda de sua personalidade – esse esforço não ocorre e a imaginação do chefe de brigada é fortemente afetada pela atração sexual que Mena exerce sobre ele. Desse modo, o leitor precisa do próprio esforço para apreender integralmente a conduta da personagem, pois a visão em imagem a que tem acesso

(mediada pela visão de Elias) é incompleta, ditada pela perspectiva da personagem com quem interage.

Retomando Pouillon (1974), é preciso compreender Elias – “estar na sua pele” – para compreender suas impressões. Assim, faz-se necessário imaginar seu real psicológico a partir de sua objetividade material, isto é, de suas atitudes. Observando-as, notamos que não são raras as vezes em que o chefe de brigada assemelha-se ao seu animal de estimação, um lagarto:

Através do painel de vidro da sala pode-se ver Elias sentado à secretária. Está de lagarto, como dizem os agentes. Mãos quedas, pensamentos às nuvenzinhas. O pescoço projecta-se para fora da argola do colarinho como um cordão ossudo e os óculos são dois reflexos cegos a boiar. Às vezes quando assim está passeiam-se moscas por ele. (PIRES, 1983, p. 161).

Elias, cosido com a parede da leitaria, apaga-se e acende-se a cada nuvem que atravessa o lugar. De tempos a tempos alisa a calva penteada, mas fecha-se logo e fica de olho mortiço, mãozinhas pendentes, da cor do muro. Como um lagarto. Exactamente. Como um lagarto, já que todo o de facto bom polícia se dissolve no silêncio e nas rugas da paciência para quando menos se espera lançar de esticão e trazer mosca. (PIRES, 1983, p. 246).

Tal semelhança projeta-se em seu método de trabalho, por exemplo, na forma como conduz os interrogatórios:

[...] Ele sentado a um canto, ela no meio da casa, em campo aberto. Depois, pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira. Palmo a palmo, como que por acaso. A presa sentada em solidão, sempre mais agarrada em seu espaço íntimo, e ele a aproximar-se atrás de cada pergunta. [...] às duas por três Elias já estava colado à prisioneira, cobria-a com o seu bafo de polícia. Invasão do espaço individual. (PIRES, 1983, p. 61).

O método paciente com que diminui a distância entre si e Mena e a súbita proximidade lembram a forma como o lagarto gasta longo tempo a espreitar a caça antes de estender a língua num repen-

te e tomá-la. Expressões como “campo aberto” ou “a presa” (aqui com sentido ambíguo) reforçam a ideia que a cena suscita.

A “semelhança” entre Elias e o lagarto reflete a aridez de seu próprio modo de vida, chave para compreender a imagem que constrói de Mena, sempre associada ao sexo. Elias é privado do convívio com o sexo oposto, assim como seu lagarto de estimação: “No verão tem muitas vezes que humedecer a areia para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças da fêmea [...]” (PIRES, 1983, p. 18). Não havendo, porém, quem lhe umedeça a areia, o chefe de brigada dá vazão aos seus instintos por meio de telefonemas anônimos obscenos a desconhecidas escolhidas ao acaso, ou pelo ato solitário da masturbação⁶; no entanto, a incompletude emocional e afetiva de tais gestos faz do assunto uma obsessão que ele passa a projetar sobre Mena e tudo o que a ela respeita (os grifos salientam o caráter subjetivo das imagens que Elias tem da personagem feminina): “[...] São odes de Mena [...] onde se fala [...] da Autora a abeirar-se do sono redondo de Alguém para se penetrar dele, do sono e do corpo desse alguém, *depreende-se.*” ou “Aliás os criminosos tinham boa compleição física, a começar pela amante do major que, além de jovem, era ginasticada. Tênis, cavalos, desportos de inverno em Espanha e na Serra da Estrela. E na cama, *pelos vistos.*” (PIRES, 1983, p. 100 e 112, respectivamente, grifos nossos).

Resultado de uma percepção inicial apenas física, desde logo Elias coloca-se como *voyeur* em relação a Mena. A primeira vez que a vê é por meio de uma fotografia em que aparece retratada de biquíni; a imagem suscita-lhe devaneios de cunho erótico, porém ainda moderados: “[Mena] tinha um esplendoroso, um pródigo e ardente púbis, *imaginava* Elias” (PIRES, 1983, p. 29, grifo nosso). Cristalizada na mente do policial, a imagem não pode ser superada mesmo diante da Mena de carne e osso, que fala, sente e pensa. A apreensão integral de sua conduta – objetiva e subjetiva – é contaminada pela percepção primeira, incompleta. Mesmo a relação que se estabelece entre ambos não evolui: ela fechada no papel de presa e ele, no de inquiridor, pode apenas acozá-la. Seu *voyeurismo* aumenta

⁶ Para as cenas do telefonema anônimo e da masturbação ver páginas 148 e 188, respectivamente.

na mesma proporção que sua frustração. Imagens de Mena na cela, durante os interrogatórios, perseguem-no e, finalmente, ele a espia pelo vidro da porta, a vestir-se. Seus pensamentos, nesse momento, resumem a parcialidade de sua apreensão. O devaneio erótico, não mais moderado, exprime a satisfação de observar vincada pela frustração de não possuir, tensão que determina a imagem que constrói dela – uma mulher, ou antes, um corpo feito para sentir e dar prazer, mas jamais a ele, a quem são reservados o nojo e o desprezo:

Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até às nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem pela espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, assim, pois então. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona. (PIRES, 1983, p. 208).

Como percepção e imaginação são simultâneas, porque a segunda dá sentido à primeira (POUILLON, 1974), a imagem que constrói do real psicológico da prisioneira é uma extensão da percepção extremamente aguçada que tem de seu corpo, que qualquer indício faz reforçar: como o depoimento de uma antiga senhoria de Mena sobre escândalos e brigas com o amante, um relatório da PIDE⁷ sobre resíduos de esperma detectados no carro do major, ou um conto erótico com dedicatória do major para Mena⁸.

Por seu turno, Mena não recebe passivamente o julgamento do policial, do qual tem plena consciência. Adotando uma atitude de enfrentamento, “[...] não é a primeira vez que Elias vislumbra que em qualquer ponto deste relato é ele que está a ser alvejado” (PIRES,

⁷ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa durante a ditadura.

⁸ Conto erótico, p. 121; depoimento da senhoria, p. 160; relatório da PIDE, p. 165.

1983, p. 170), faz questão de confirmar, por gestos e palavras, a impressão que causa, a fim de exprimir o desprezo que sente pela opinião do chefe de brigada:

Posso contar tudo, os sítios, as maneiras, sei lá, *essas coisas podem ser importantes para os homenzinhos do relatório*, então não são. Contar por exemplo que uma vez metemos uma prostituta no carro, calcule-se, uma prostituta. Das que andam na rua, ainda para mais. E que eu vinha cá atrás de óculos escuros, e que alinhei ou não alinhei, é o menos, tudo *isto ajuda a esclarecer o relatório, quer-me parecer*. (PIRES, 1983, p. 211, grifo nosso).

Sublinhamos os pontos em que a ironia de Mena expõe sua consciência a respeito da obsessão de Elias por sua vida sexual e desmascara o fato de que tais detalhes não interessam à investigação. Estabelece-se entre ambos uma tensão resultante de um jogo de meias palavras e de insinuações, de modo que Elias, embora pressinta o desprezo de Mena, não o compreende e o atribui a um suposto orgulho de fêmea consciente de seu poder de sedução: “Desprezo da boa fêmea, até aquele perfume filhadaputa era isso, desdém, a cabronada para humilhar.” (PIRES, 1983, p. 172).

Se, por outro lado, compararmos a forma como Mena e o cabo Barroca, por exemplo, são desenhados na imaginação de Elias, veremos que, para o segundo, da mesma forma que para Dantas Castro, é dirigido um olhar mais perscrutador, mais compreensivo:

Mena toma fôlego. Repete o repetido, ouve-se a custo. [...] vai de memória enfadada [...] para a frente e para trás, cena após cena, para a frente e para trás. E o outro [Elias] no seu aparente ensonado é todo antenas [...]. *Lá no íntimo vai desenhando o Barroca a claro-escuro: um maltês de poucas falas por causa do Alentejo que o pariu. Sujeito de muitos engenhos, cauteloso e determinado, todos iguais estes manos. [...] Se, como está relatando Mena, o Barroca se fechou no quarto a estudar fê-lo porque na doce França é que estava a guerra sua e não ali, nos ocos da revolução. Isso por um lado. Mas por outro, porque não queria ouvir muito para não estar em segredos: quando lhe deitarem a mão, quanto*

menos soubesse, melhor, chamem-lhe parvo. (PIRES, 1983, p. 68, grifo nosso).

A ideia que o chefe de brigada faz de Barroca apoia-se em impressões prévias, formadas sobre outras pessoas cujas vidas são semelhantes à dele: “todos iguais estes manos.” Ao mesmo tempo, procura elementos que justifiquem suas atitudes, desvelando um entendimento abrangente que não adota em relação a Mena: Barroca é de poucas falas “por causa do Alentejo que o pariu” ou preferia fechar-se no quarto para não se comprometer ainda mais participando das conversas com os outros ocupantes da Casa da Vereda.

Além da forte atração física que se impõe sobre a imaginação de Elias em relação a Mena, o fato de ela estar presa e de já haver feito confissão completa dos acontecimentos – “Elias logo ao segundo interrogatório tinha nas mãos todas as linhas com que se coseu o morto [...]” (PIRES, 1983, p. 64) – pode explicar a falta de interesse do chefe de brigada em empreender grandes esforços para lhe perscrutar o íntimo. Já o cabo, ainda foragido, talvez lhe suscitasse um interesse mais profundo ou a necessidade de estudar o inimigo para tentar tomar-lhe a dianteira: “Bichos como o Barroca são duros de roer. *Não é Mena que o diz, é ele, chefe de brigada, que conhece a crônica desses ensimesmados.*” (PIRES, 1983, p. 66, grifo nosso).

A postura ambígua do chefe de brigada funciona como alerta para o leitor que, diante da falta de critério para julgar uns e outros, deverá desconfiar das conclusões a que chega o policial.

Mesmo em relação ao cabo, ou ao major, a imagem deles, fornecida por Elias, é crivada de imprecisões e de vazios, devido à incapacidade, de que fala Candido (2005, p. 56), de abranger-se a personalidade do outro. Se, por um lado, esses vazios necessitam ser preenchidos pela imaginação – como faz Elias – por outro, não podem ser desconsiderados, isto é, não se pode esquecer que sua visão é imprecisa; há uma porção desconhecida em cada uma das demais personagens que impede um julgamento preciso, definitivo. Ao leitor fica, portanto, o exercício de determinar se as imagens transmitidas por Elias são informações ou ilusões.

O camaleão e o lagarto: voz e visão em *Balada da praia dos cães*

Dissemos que Elías, sendo um ente fictício, contribui para a instalação da suspeita no interior do romance, mas não apenas esse fato justifica sua eleição para guiar a perspectiva da narrativa. Sendo um agente da Polícia Judiciária (PJ), com ele o leitor tem acesso a certos detalhes da investigação, aos bastidores da PJ e a relação conflituosa dessa com a PIDE, outro órgão de repressão do governo. Além disso, como policial, representa um dos braços do poder instituído, e sua retórica é constantemente exposta no decorrer do romance.

A história do crime é reconstruída pelo narrador e pelo chefe de brigada, porém de modos divergentes. Enquanto Elías dedica-se a montar um quebra-cabeças, encaixando peças soltas segundo uma determinada lógica, o narrador ocupa-se em destacar as mesmas peças para oferecê-las ao leitor isoladamente, antes que, agrupadas no trabalho final do chefe de brigada, percam sua singularidade. Pelo trabalho de Elías de expurgar “os factos que integram crimes contra a segurança do Estado” (PIRES, 1983, p. 221) o discurso traveste-se de uma (suposta) neutralidade criada pela objetivação dos fatos; contrariamente, a preocupação do narrador é de que a história final mais se assemelhe a uma colcha de retalhos, em que as partes não são aniquiladas pelo todo.

Essa disparidade entre as posturas de Elías e do narrador dificultam a categorização da relação entre **modo** e **voz** no romance, para usar a terminologia de Genette (1995) sobre ponto de vista e narrador, respectivamente. O modelo jamesiano, por exemplo, não é totalmente aplicável, pois, enquanto em Elías são reconhecíveis certas características de personagem refletora, as constantes intromissões do narrador desautorizam uma aproximação maior com a teoria de James (2003), a menos que se pense em subversão dessa teoria.

Embora o ponto de vista de Elías oriente a perspectiva narrativa, o narrador não se resume a uma presença discreta, como requer Henry James, em nome da verossimilhança. O fragmento a seguir ilustra essa condição não atendida: “Elías parece suspenso entre o jornal e o sono. Mas não: medita de facto, e na direcção de um altar

de fotografias armado em cima da cômoda” (PIRES, 1983, p. 14). Observador privilegiado, o narrador sabe que Elias medita, embora aparente estar dormindo. Grosso modo, poderíamos pensar nele como heterodiegético com focalização interna fixa, aquela em que o narrador sabe tanto quanto a personagem (GENETTE, 1995). Para isso, teríamos que desdenhar certos pormenores da narrativa e amparar tal designação numa vista geral do romance, atendo-nos àquilo que é predominante. Podemos, por outro lado, não perder de vista que o próprio Genette admite que, quase sempre, o narrador sabe mais que o herói e que a restrição de campo imposta ao primeiro pela focalização interna é tão artificial na primeira quanto na terceira pessoa; segundo ele, tal focalização apenas se realiza plenamente na narrativa em monólogo interior (1995, p. 192). Optamos pela segunda alternativa, porque, no caso específico da *Balada*, as porções de ciência dos fatos que cabem ao narrador e a Elias sustentam o trabalho de ambos no interior da narrativa. Embora permaneça a maior parte do tempo **com** Elias, o narrador sabe mais que ele e em vários momentos toma-lhe a dianteira, sendo essa escolha estrutural fundamental à atuação crítica da voz narradora:

[...] De modo que cada vez que o chefe de brigada se lembra da foto pensa: mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (*só mais tarde saberá* que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais; mas não agora, agora ela está descalça e sem ornatos) é assim que Elias a conjectura aqui em viagem, ou no seu gabinete da Judiciária, ou em casa na companhia do lagarto confidente. *Voltará à fotografia mais adiante*, quando a mostrar aos guardas do Forte para identificação [...] (PIRES, 1983, p. 37, grifo nosso).

Dessa alternância de posições, ainda que momentânea, entre a **visão com** Elias e a **visão por detrás** dele (POUILLON, 1974), resulta um interessante jogo entre **mostrar** (cena) e **contar** (sumário)⁹ (FRIEDMAN, 2002). No contar concentram-se os mecanismos de manipulação dos fatos e das ideias. A atuação do narrador expõe esses

⁹ Sistematização dos prefácios de Henry James realizada por Percy Lubbock.

mecanismos para deixar claro que sempre se poderia contar de outro modo. Já pela perspectiva de Elias a história é **mostrada**, mas sem perder de vista o contar: a intenção desse **mostrar** não é simplesmente criar a impressão de que a história se desenrola diante do leitor. A alternância entre a visão **com** e a visão **por detrás** e os constantes confrontos das cenas com os autos do processo (documento que só seria escrito ao final do inquérito, portanto, de existência posterior ao que é mostrado) são os elementos responsáveis por desfazer qualquer impressão dessa ordem. Mostrar, aqui, funciona como ferramenta de contar, isto é, mostra-se para melhor contar.

O excerto abaixo reproduz o momento em que, descoberta a casa onde estiveram refugiados o major Dantas C e seus companheiros, uma equipe da PJ vai ao local fazer os primeiros registros. Nele pode ser observada a complementaridade entre contar e mostrar estabelecida pela relação do narrador com Elias:

[1] Situada a meia encosta (*), há ângulos em que nos aparece em corpo inteiro. Garagem, dois pisos e águas-furtadas com janela para o vale [...] Quanto ao resto, o imóvel tem todo o aspecto duma vivenda traçada a mestre de obras local, uma das muitas que há nos arredores de Lisboa [...]. Terá um azulejo no hall a saudar Quem Vier Por Bem e mantas de retalhos a servir de tapete na sala. Aí haverá uma lareira (*há mesmo: fundamental o pormenor da lareira com a acolhedora cesta de pinhas a ilustrar*) e não faltarão por toda a casa pratos e artesanatos de feira, entre os quais o gato de barro pintado (*oco, 33cm de altura*) que está em cima da cómoda no primeiro andar.

(*) [nota de rodapé] A trajetória seguida pela Pide para referenciar a Casa da Vereda é ainda hoje um dos pontos obscuros do “Caso Dantas Castro”. [...] está fora de dúvida que se tratou de denúncia. [...] Uma delas, a do senhorio da casa, que teria reconhecido a companheira do major pelas fotografias da Imprensa, e uma outra que atribui a denúncia a alguém da vizinha localidade de Fornos onde Filomena Joana [Mena] fazia as compras semanais. Hipótese igualmente viável: após a Revolução do 25 de Abril os ficheiros da Pide revelaram a existência naquele

lugar de dois informadores efectivos e de um filiado na Legião Portuguesa, organização que colaborava estreitamente com a polícia política. (N. do A.)
(PIRES, 1983, p. 21-22, grifo nosso).

No primeiro momento do excerto (1), a voz é do narrador, mas o ponto de vista é o de Elias, portanto, o que é narrado é aquilo que Elias vê. Antes de entrar *pela primeira vez* na Casa da Vereda, a personagem tenta “adivinhá-la” (“terá um azulejo no hall”, ou “á haverá uma lareira”). A voz do narrador põe-nos em contato com as conjecturas de Elias. Trata-se, portanto, de uma cena em que os atos e pensamentos de Elias são mostrados. Nos pontos em *itálico* a ilusão de cena desfaz-se: o narrador adianta-se a Elias e confirma a existência da lareira. Essa rápida passagem da cena ao sumário, ao mesmo tempo em que evidencia que o narrador sabe mais que Elias, insere o ato de *contar* na cena; logo, cria-se um desequilíbrio temporário cujo propósito é o de que não se perca de vista que essa é uma história (re)contada.

Em outra passagem, ainda na primeira parte do excerto, o jogo entre o narrador e Elias torna-se mais complexo. Até certo momento o narrador adiantava-se à personagem para confirmar suposições indefinidas: *um* azulejo no hall, *uma* lareira ou *pratos e artesanatos* de feira. Porém, quando Elias refere-se ao gato de barro, as indefinições dão lugar à certeza: *o gato de barro que está em cima da cômoda no primeiro andar*. Entre parênteses, a informação “oco, 33 cm de altura” revela outra interferência do narrador confirmando o pensamento de Elias, no entanto, a existência do gato *deveria* ser também uma suposição, pois é a primeira vez que Elias e sua equipe estão no local. Como pôde, então, referir-se ao gato de modo tão preciso? Aqui, contar e mostrar são absolutamente indissociáveis. Como um camaleão, a voz do narrador confunde-se de tal modo ao pensamento de Elias que não é possível identificá-los como, segundos antes, podíamos fazer quando se falava em lareiras ou azulejos.

Tal processo transfere para o campo da dúvida até mesmo aquilo que se desenrola diante do leitor, certo da exatidão daquilo que julga ter “visto com os próprios olhos”. O leitor sabe (porque

leu isso) que acompanhou a chegada de Elias pela primeira vez à Casa da Vereda, mas sabe também que o “ouviu” pensar sobre algo de que até então não poderia ter conhecimento. Sabe ou pensa que sabe. Unificadas, as duas instâncias narrativas metaforizam o discurso instituído, a verdade geral, sobre a qual é quase sempre impossível conhecer a origem.

Em nota de rodapé o *autor*, instância, desconfiamos, igualmente fictícia, interfere no processo inserindo informações aparentemente não ficcionais que desautorizam o narrado: não se sabe como a PIDE descobriu a Casa da Vereda e para a hipótese de denúncia há pelo menos três versões, todas factíveis. A menção ao 25 de Abril lembra ao leitor que tudo já aconteceu, funcionando como outro elemento que dissolve a impressão de *cena*. A própria nota é um elemento de incerteza, pois utiliza os nomes fictícios dos protagonistas, quando, em tese, deveria ser um elo com a realidade (assim como no caso das menções à PIDE e ao 25 de Abril).

Conclusão

É com lacunas e ambiguidades que se realiza a proposta do romance. Quando falamos da imprecisão de Elias em apreender as outras personagens, mostramos como o leitor é chamado a participar do processo e imaginar sobre o não dito, considerando, sempre, a personalidade de Elias, a cujo íntimo pode ter acesso por meio do narrador: há uma retomada, por parte do leitor, do procedimento artístico que explicita a reflexividade do movimento de construção do outro, em que se assentam as estratégias de organização de informações e reorganização dos acontecimentos.

O leitor configura-se como parte atuante do processo criativo e, algumas vezes, será convocado abertamente a procurar respostas. Exemplo disso são as questões em torno da procrastinação do encerramento do inquérito. Em diversas passagens do romance salienta-se o fato de que Mena, logo ao segundo interrogatório, confessara tudo quanto se precisava saber para a solução do crime. O fato é ressaltado também pelo narrador, cujas perguntas sem respostas são a deixa para a inserção do leitor no processo criativo:

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o que? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aparecem os fugitivos? (PIRES, 1983, p. 96).

Novamente o comportamento de Elias faz pensar sobre o lagarto. A identificação com seu animal de estimação dá-se principalmente pelo abandono afetivo e pela aridez de sua vida, que metaforizam as condições do próprio Portugal do tempo narrado, regido pelo lema “orgulhosamente sós”. Com seus modos de encontrar-se em serviço “a horas e em locais inesperados” (PIRES, 1983, p. 14) Elias é a personificação de uma ditadura policialesca e vigilante: “[...] animal sedentário que se *estende a todo o país* [...] Lisboa é uma cidade contornada por um *sibilar de antenas* e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir” (PIRES, 1983, p. 49, grifos nossos).

Como alerta o narrador, a leitura do processo e das datas das confissões “levam a concluir que o CHEFE DE BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE” (PIRES, 1983, p. 95, maiúsculas do autor) e que interessava “antes de mais nada à Pide”, e não à Judiciária, onde Elias trabalhava, prolongar a morte do major (PIRES, 1983, p. 93).

A “verdade”, no entanto, era mais simples do que se esperava. Não havia ligações clandestinas com comunistas, nem articulava-se um golpe de Estado. Não havia, tampouco, uma organização a dar cobertura e suporte aos fugitivos. Alimentar a crença em conspirações contra a nação é estratégia de sustentação no poder de governos ditatoriais, que investem em órgãos de repressão e em sistemas destinados a manter “a paz e a ordem”. Sem a crença nessas conspirações, tais aparelhos seriam inúteis. Descobrir, portanto, “inimigos do Estado” é uma das formas de se perpetuarem no poder homens como Elias: “confissão acabada é verdade começada” (PIRES, 1983, p. 65) diz Elias para si mesmo. Seu *modus operandi*, aliado ao uso da expressão “Recapitulando, recapitulando” a cada retomada dos interrogatórios – também uma forma de espreitar a presa até o momento

do bote, tal qual o lagarto – é condizente com um sistema no qual se encaixa perfeitamente.

Além disso, para a economia do romance, esse procedimento é funcional, pois, abalando psicologicamente Mena, envolve em suspeição tudo quanto ela diz. As inúmeras repetições a que foi sujeita: “Mena, declarando o declarado, afirma que sim [...]” ou “Mena, cabeça baixa, leva a mão ao seio. Entressorriso cansado: Repetir tudo, não é verdade?” (PIRES, 1983, p. 71, 153, respectivamente) – aliadas às irregularidades que marcam todo o período em que esteve sob a custódia da Polícia Judiciária – prisão confidencial sem assistência jurídica, “invasão do espaço individual [...] Violentação do território do sono e outras.” (PIRES, 1983, p. 61). – indiciam que Mena não tinha condições de ser objetiva ou, ainda, que, estando sob forte pressão, pudesse confessar qualquer coisa:

[...] Ela encolhe os ombros: falar, repetir. E repetir o quê, o corte da luz? Mas qual corte, a luz faltou porque faltou, ninguém foi desligar os fusíveis, ninguém quis experimentar o medo de ninguém. Ele é que é todo de esquemas sinistros, o polícia. Esse horror de gente. Mena não vai ficar a noite inteira naquilo, *tem que se ver livre dele, falar, dizer seja o que for.* (PIRES, 1983, p. 130, grifo nosso).

Por sua vez, prolongar a investigação também prolonga a proximidade entre Elias e Mena, o que também justificaria o comportamento do chefe de brigada. É outra possibilidade, condizente com a visão em imagem que temos dele. Haverá outras ainda, que outros olhares saberão revelar. Essa é a proposta.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. A personagem do romance. *In: CANDIDO, A. et al. A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80.
- DUARTE, L. P. Balada da Praia dos Cães. *Boletim*, Belo Horizonte, p. 69-74, jul./dez. 1982.

FERREIRA, C. R. **Literatura e jornalismo, práticas políticas**: discursos e contradiscursos, o Novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. São Paulo: EDUSP, 2004.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. London: Edward Arnold, 1958.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, mar./mai. 2002.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

JAMES, H. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

PIRES, J. C. **Balada da praia dos cães**. Lisboa: Ed. O Jornal, 1983.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

***O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO, E A (RE)VISITAÇÃO DA PERSONAGEM KAFKIANA NO DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DO DUPLO LITERÁRIO**

Tania Mara Antonietti LOPES

O homem é para si próprio uma fronteira consciente situada entre dois mundos: o interior, o eu indivisível, que é o da vida real, à primeira vista irreconhecível, e o exterior, o universo ilimitado, interminavelmente multiplicado e dividido.

Pierre Mabille (1990, p.25).

Nos contos presentes em *Objecto quase* (1978), de José Saramago (1922-2010) – mais especificamente “Embargo” e “Coisas” –, verificamos uma inversão de valores entre seres humanos e objetos, sendo que tais objetos assumem posições estranhas, personificando-se e extrapolando seu sentido convencional, o que nos permite adentrar a esfera do absurdo, do estranho, do fantástico, e postular que, nos contos, a construção das personagens remete o leitor às narrativas kafkianas. Trata-se de uma prefiguração de traços

que se manifestarão posteriormente em *O homem duplicado* (2002) que, a nosso ver, é um romance que pode ser compreendido à luz das categorias do fantástico sob uma nova perspectiva, sobretudo no diálogo subversor estabelecido com a tradição do duplo literário.

Nossa escolha de *O homem duplicado* (2002)¹ se baseia em sua representatividade reveladora na vertente fantástica que aprofunda e autentica o tema do duplo. É perceptível o diálogo² que José Saramago realiza com autores como Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Andersen, Hoffmann, Stevenson e outros representantes dessa corrente. Nosso objetivo é demonstrar de que maneira o autor português insere seu romance na esteira da tradição dos autores românticos, mas atentando para o fato de que se trata aqui de um autor leitor e admirador do argentino Jorge Luis Borges, cuja literatura tem a presença recorrente do duplo, que surgirá no romance de José Saramago sofrendo uma inversão. Leitor e admirador também de Franz Kafka, cuja influência será percebida no emaranhado da narrativa.

Desse modo, o ambiente de irrealidade superiormente evocado e a riqueza efabulatória de uma forma absurda evidenciam a reincidência na elaboração da personagem e da atmosfera já presente nos contos mencionados, estabelecendo, portanto, uma “circularidade” de temas e de escolhas formais que se confirmam constantes na poética do imaginário da ficção saramaguiana.

Reminiscências do absurdo e o duplo literário

Uma das primeiras denominações do duplo se refere ao “alter ego”. Segundo Jean-Paul Richter, o termo *Doppelgänger* (consagrado no século XIX pelo Romantismo) designa “as pessoas que se veem a si mesmas”. Trata-se, nesse sentido, de uma experiência de subjetividade; no caso de Rimbaud, encontramos outras formulações literárias, como “*je est un autre*”; em Borges, “*el otro*”. Parece-nos que na maior parte das obras que tematizam a presença do duplo, seu

¹ A edição aqui utilizada é de 2008.

² O que queremos dizer com “diálogo” diz respeito à retomada do duplo por meio de situações e alusões que remetem a autores e personagens da tradição literária.

significado está ligado ao “eu” que levanta a questão da identidade e sempre associado ao mistério e à morte, visto como elemento de perigo e medo para o protagonista (BRAVO, 2005, p.261).

Se nos atemos à etimologia do nome do protagonista do romance de Saramago – “nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso” (SARAMAGO, 2008, p.7) –, notamos que há duas entradas para o verbete que nos chamam a atenção: uma delas indica o nome relacionado à **tertúlia edípica**, denominando o “dicionário de sinônimos usado para decifração de charadas”, enquanto a outra trata da etimologia, significando, além de “reunião de gente para discutir ou conversar”, também “jogo, divertimento, passatempo”.³ Há dois sentidos no verbete que nos interessam em relação ao protagonista: a “decifração de charadas” e o “jogo”, porque é na atmosfera desses campos semânticos que somos introduzidos como leitores no mundo ficcional onde se narra o “extraordinário caso dos homens duplicados” (SARAMAGO, 2008, p.244).

Tertuliano Máximo é uma personagem construída a partir da apatia e falta de ação. O narrador nos apresenta o professor de história como um indivíduo enfadonho, solitário e aborrecido: “para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão”. Por esse motivo, um colega de trabalho lhe sugere um vídeo que não “é nenhuma obra-prima do cinema”, mas que pode “entretê-lo durante hora e meia” (SARAMAGO, 2008, p.7). É esse detalhe que transforma a existência de Tertuliano, possibilitando o encontro com o duplo e a conseqüente conversão da personagem em sujeito de ação.

É interessante que José Saramago levante a questão do duplo lançando mão da sétima arte como veículo para a composição de sua história, uma vez que o cinema contribuiu “para ilustrar figurativamente acontecimentos psíquicos [...] com uma excessiva clareza, para o problema significativo do ser humano com seu eu, o qual se torna simbolizado em sua perpetuação como destino do indivíduo”

³ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#9. Acesso em: 2 nov. 2020.

(RANK, 2014, posição 119). Nesse sentido, consideramos importante assinalar que o duplo é um mito que demonstra afinidade particular com a literatura fantástica “e se prolonga na ficção científica”, assim como nas artes plásticas – representado pela arte medieval, pelo Maneirismo e pelo Surrealismo – e nas artes cinematográficas (BRAVO, 2005, p.261). Notaremos que a alusão ao cinema é uma das formas que o autor português utiliza para dialogar com a tradição do duplo, pois a composição da personagem se faz a partir de alusões literárias que constituem essa tradição.

Embora seu apogeu tenha ocorrido no século XIX, o duplo (como mito literário) tem origem em épocas remotas, já estando presente nas lendas nórdicas e germânicas⁴, em divindades pré-colombianas (duplos contrários) e na ideia de duplicidade, da gemação como solução afortunada, expressa n’*O banquete*, de Platão⁵. Ressaltemos, no entanto, que os estudos de ângulo psicológico a respeito do duplo predominam no século XX, como nos estudos de Otto Rank (1925)⁶, reconhecidamente o precursor da investigação sobre a duplicidade do eu na literatura. Segundo o psicanalista, o duplo se origina de um conflito psíquico e o preço a pagar pela liberação é o medo do encontro. No caso de Tertuliano Máximo, assim que percebe a existência de um duplo, é atraído para o encontro.

Em relação às personagens presentes em textos de José Saramago em que predominam eventos insólitos, a rotina é uma situação recorrente e normalmente é interrompida por acontecimentos improváveis, como no caso de “Embargo” e “Coisas”, em que vemos traços de personagem e de atmosfera que serão conservados em *O homem duplicado*. O narrador, nesses dois contos, não nomeia as personagens, visto que são designadas por suas funções sociais – o motorista (“Embargo”) e o burocrata de meia idade (“Coisas”). No primeiro conto, o narrador inicia com descrições cuja atmosfera se revela sombria e, embora o motorista tenha esposa, na maior parte de sua rotina está só e assim permanecerá em

⁴ Encontro com o duplo pressagiando acontecimentos nefastos.

⁵ A bipartição é castigo imposto pelos deuses e representa “o homem que se segue”, o que implica uma flexibilidade do ser humano que culmina na busca do duplo (em seus aspectos benéficos e maléficos).

⁶ Nossa edição corresponde ao formato em *e-book*, digitalizada em 2014.

sua experiência com o absurdo. No segundo conto, o burocrata de meia idade, solteiro e sistemático, responde ao modelo kafkiano e se submete às imposições absurdas da sociedade em que vive. No romance em questão, percebemos as reminiscências comportamentais dessas personagens em Tertuliano Máximo e da atmosfera incerta predominante. No entanto, diferentemente dos protagonistas dos contos, perceberemos em Tertuliano Máximo Afonso uma mudança de postura que se mostra necessária já no início da história, pois “esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo [...] alguma coisa terá de fazer para sair do marasmo em que se encontra [...]” (SARAMAGO, 2008, p.10).

Outra interpretação de Rank (2014) é que o duplo se associa também ao medo da morte, uma vez que o amor por si mesmo e a angústia da morte são indissociáveis. Entretanto, essa não é a ideia que teremos do protagonista de Saramago, uma vez que contraria o que Rank tenta explicar sobre a manifestação do duplo com a negativa “Não gosto de mim mesmo, provavelmente é esse o problema [...]” (SARAMAGO, 2008, p.12). Temos aqui uma importante característica do protagonista, porque essa falta de apreço por si mesmo será dita de outras formas até a conclusão da narrativa. Veremos que a existência do duplo nesse romance não se explica pelo fator psicológico; de acordo com Bravo (2005), talvez se aproxime mais do que Keppler afirma sobre a definição do duplo, uma vez que, para ele, a manifestação ou o encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original; ou seja, apesar de Tertuliano ser um professor pacato, divorciado e solitário – apesar da namorada –, podemos identificar como vulnerabilidade o incômodo consigo mesmo e a sua necessidade de mudança, sendo este o momento propício para a manifestação do duplo (no caso da personagem saramaguiana, seria mais certo dizer conhecimento do duplo, no sentido de vir a saber que, na mesma realidade em que vive, há um outro exatamente igual a ele, literalmente). Assim, Keppler nos parece mais inflexível em relação à definição, uma vez que, em seus estudos, o duplo é idêntico e diferente (oposto) ao original. Teremos essa impressão ao longo da trama, uma vez que, embora fisicamente Tertuliano Máximo Afonso seja idêntico a António Claro, a personalidade de ambos se notabiliza pela diferença de caráter. Expliquemos melhor: ao constatar a

existência de um outro idêntico, notamos em Tertuliano Máximo a primeira manifestação de mudança provocada pelo duplo em sua conversa com o professor de Matemática.

[...] **mas a insólita dureza do olhar de Tertuliano Máximo Afonso não lhe permitia dúvidas, o pacífico, o dócil, o submisso professor de História a quem se habituara a tratar com amigável mas superior indulgência, é neste momento outra pessoa.** Perplexo, como se o tivessem posto diante de um jogo de que não soubesse as regras, disse, Bom, vemo-nos mais tarde, hoje não almoço na escola. Tertuliano Máximo Afonso baixou a cabeça como única resposta e foi para a aula. (SARAMAGO, 2008, p.36-37, grifo nosso).

António Claro se constrói como personagem a partir do que conhecemos de Tertuliano Máximo Afonso. Veremos que este último, embora seja tocado pela existência do primeiro, apesar de se tornar um impostor, não se torna um anti-herói. Nesse sentido, Keppler nos oferece sete modalidades de duplo: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem amado(a), o tentador, a visão de horror, o salvador, o duplo no tempo. Notaremos na narrativa que, apesar da obsessão em conhecer António Claro, Tertuliano não se configura como o perseguidor, uma vez que não tem a intenção – assim parece – de destruir o seu duplo, visto que de “Tertuliano Máximo Afonso em pessoa foi, sim, já no limiar do sono, a consideração final, insolitamente lúcida como a chama da vela prestes a apagar-se, **Quero chegar a ele sem que ninguém saiba e sem que ele o suspeite**” (SARAMAGO, 2008, p.80, grifo nosso).

Em relação à angústia da morte, à qual a manifestação do duplo se associa, perceberemos uma nítida aversão pela ideia do duplo em Tertuliano na decisão de manter o segredo, até certo ponto, desse fato. Fica-nos subentendido que o professor de História intui que a situação que se lhe apresenta não terminará bem, sobretudo por saber que “havia mais ou menos uma semana outra pessoa tinha telefonado” procurando informações sobre Daniel Santa Clara, notícia que lhe causara “fortíssima perturbação [...] e uma inquieta sensação de desconcerto como se se encontrasse diante de uma equa-

ção do segundo grau depois de se ter esquecido de como se resolvem as do primeiro” (SARAMAGO, 2008, p.103-104).

Dá por diante, as atitudes de Tertuliano Máximo se sucederão entre o interesse e o terror, imergindo a personagem na atmosfera absurda própria das narrativas kafkianas, transformando, desse modo, o professor em ser kafkiano, reivindicado na voz de um narrador que se manifesta sob a função do “bom senso” nas interpelações que faz à personagem: “Tenho a impressão de que puseste em marcha uma máquina trituradora que avança para ti [...]” (SARAMAGO, 2008, p.108).

A ambivalência de sentimento vivida por Tertuliano resulta da percepção do duplo como aproximação da morte, expressa na imagem da “máquina trituradora” que, inevitavelmente, remete-nos às imagens kafkianas, já presentes no período formativo de José Saramago.

Na abertura do conto “Embargo”, verificamos que o leitor é remetido a Kafka: “**Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado** e viu diante de si a chapa cinzenta e gelada da vidraça [...]” (SARAMAGO, 1994, p.33, grifo nosso), uma vez que esse relato se aproxima da primeira frase de *A metamorfose* (1915): “Numa manhã, **ao despertar de sonhos inquietantes**, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto.” (KAFKA, 2001, p.11, grifo nosso). Exceto pelo fato de não se transformar em nenhum inseto, deparamo-nos com uma situação semelhante em *O homem duplicado*, sucessiva à decisão de Tertuliano Máximo de procurar pessoalmente o seu duplo: “Acordou tarde. A noite fora de sobressaltos, **atravessada por sonhos fugazes e inquietantes** [...]” (SARAMAGO, 2008, p.114, grifo nosso).

Desse modo, o encontro de Tertuliano com o duplo se manifesta pela perspectiva de confrontação com o mal. Concordamos que, diferentemente de um enfraquecimento, a duplicação, ou divisão, é responsável pela instauração de uma conexão ativa com o mundo, produzida claramente na personagem em sua transformação, visto que a ameaça do duplo, porque é assim que ele compreende a situação, impele-o para a ação. “O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade” (BRAVO, 2005, p.263); nesse sentido, a existência de um outro idêntico inci-

tou Tertuliano não só a questionar a sua identidade – como preconiza o mito –, mas a defendê-la como única e a confirmá-la.

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia **sentiu um fortíssimo impacte interior**, [...] porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de **encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade**. [...] Não queria sujeitar-se à mal estudada iluminação e aos maquinismos cegos de um fotomaton, queria um retrato cuidado, que lhe desse gosto guardar e contemplar, uma imagem de que pudesse dizer a si mesmo, **Este sou eu**. (SARAMAGO, 2008, p.146, grifo nosso).

O excerto supracitado reflete a conscientização de Tertuliano Máximo sobre a sua própria identidade que, embora colocada em questão, confirma a individualidade do protagonista, representante do duplo contemporâneo, porque traz em sua configuração a vertente trágica do homem duplicado. Contrariando as manifestações tradicionais do duplo, o protagonista saramaguiano não enlouquecerá, tampouco encontrará a **sua** morte, pois o narrador está a seu favor. Tertuliano Máximo Afonso não será vítima e nem carrasco, pois seu caráter não se manifesta de maneira ambígua, apesar da última cena.

No diálogo com o duplo, por diversos momentos, percebemos a referência ao simulacro técnico, ou seja, aos autômatos, também figuras características da tradição. No romantismo alemão, o duplo-autômato simbolizava a degenerescência do humano e confundir “figuras artificiais com seres vivos” era sinal “de uma doença da sensibilidade” que levava “à loucura, ao assassinato e ao suicídio” (BRAVO, 2005, p.272). Em *O homem duplicado*, verificamos apenas menções que remetem ao duplo-autômato, o que confirma o diálogo com o mito: “Serei mesmo um erro, perguntou-se [...] Tertuliano Máximo Afonso, como **um boneco falante** cujo mecanismo se tivesse **avariado**, repetiu por outras palavras a pergunta de há pouco, **Que é ser um erro**” (SARAMAGO, 2008, p.24, grifo nosso).

De todo modo, tais menções servem para expressar o escândalo que representa para o protagonista a confrontação com o duplo, a consciência de sua existência. A convicção de que existe um ser totalmente igual provoca no protagonista uma reação negativa porque o duplo revela o oculto e ao mesmo tempo a possibilidade de uma mudança, que se confirma no decorrer da narrativa, pois a Tertuliano é proporcionado um progresso no autoconhecimento e em sua maneira de estar no mundo, o qual podemos observar na situação hipotética – construída pelo narrador – com sua mãe, supostamente após seu encontro (o de Tertuliano) com António Claro: “Estive com ele, e agora não sei quem sou” (SARAMAGO, 2008, p.187).

O progresso do autoconhecimento se alimenta da dúvida. Mas a dúvida em relação a quem é Tertuliano se desenvolve hipoteticamente no enredo e se revela como participante do jogo ficcional, pois ao leitor atento se oferecem, sutilmente nas entrelinhas, informações como essa:

Tertuliano Máximo Afonso não pertence ao número dessas pessoas extraordinárias que são capazes de sorrir até quando estão sozinhas, o próprio dele inclina-se mais para o lado da melancolia, do ensimesmamento, de uma **exagerada consciência da transitoriedade da vida**, de uma **incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas**. (SARAMAGO, 2008, p.181, grifo nosso).

Acima, vislumbramos as sombras de um duplo ficcional já conhecido e conhecedor de espelhos, além da menção insistente aos labirintos, fazendo de Tertuliano uma personagem que sabe, sim, quem é, e que defenderá a sua identidade no aprendizado só tornado possível pelas relações humanas. Assim, em José Saramago, podemos afirmar que a narrativa sobre o duplo reafirma a preocupação moral mantida no século XX, quando as obras “utilizam o duplo como metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade” (BRAVO, 2005, p.280).

“A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro

da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é em tais casos ‘o discurso do outro’, fornecido pelo duplo” (BRAVO, 2005, p.280). Nesse sentido, não é a busca pela identidade o objetivo de Tertuliano Máximo, mas, como mencionamos, a sua defesa e imposição motivadas pela manifestação do outro refletido nele mesmo. Inserindo o romance na tradição do duplo – para subvertê-la –, a existência de um outro idêntico foi responsável pelo despertar do professor de História para a realidade, já que se trata de uma personagem antes pacata e que, após o confronto, torna-se forte e friamente colérico, metaforicamente libertando o seu verdadeiro eu. Seguindo a tradição, a ligação do duplo com a sensualidade e com a morte também está presente no romance, e se concretiza na tragédia da qual são vítimas Antônio Claro e Maria da Paz (namorada de Tertuliano).

Na tragédia consequente do jogo de “gato e rato” entre Tertuliano Máximo e Antônio Claro, Maria da Paz é a maior vítima e, a partir desse fato, o protagonista se dá conta do seu papel como “metáfora” do original, como se fosse a sua própria marionete e descobrisse agora a sua máscara ao constatar a seguinte conclusão: “Diz-se que só odeia o outro quem a si mesmo se odiar, mas o pior de todos os ódios deve ser aquele que leva a não suportar a igualdade do outro, e provavelmente será ainda pior se essa igualdade vier a ser alguma vez absoluta.” (SARAMAGO, 2008, p.266).

Na literatura do duplo reside uma perspectiva de enriquecimento e de diálogo com o mundo, possível de ser observada por meio da construção de personagens. A seguir, perceberemos com mais detalhe que a ambiguidade e a incerteza que constituem o refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo – ou vice-versa, como é o caso – confundem a referência na expressão da dúvida sobre o real. Graças à dúvida, é possível imaginar que o individual, ou melhor, o individualismo – de certo modo – pode ser superado. Desse modo, na representação de tudo o que nega a limitação do eu, Tertuliano Máximo Afonso, o duplo saramaguiano, está apto a encenar o roteiro da subversão da tradição literária e servir de auxílio para a renovação de um gênero.

Tertuliano Máximo Afonso: a reelaboração do duplo no fantástico contemporâneo

Assim chegamos a *O Homem Duplicado*, uma história de dois homens em tudo idênticos que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente no meu trabalho: **o outro**. Com a diferença de que o outro é, no aspecto físico, um mesmo, que o todo de um se repete no outro, como se estivessem diante de um espelho diferente dos espelhos que utilizamos. Aqui, o meu lado direito não é o lado esquerdo do espelho. **Acreditamos estar a viver uma alucinação, a pior de todas, porque a pessoa que temos à nossa frente, sendo outra, é a também a que nós mesmos somos.** Tertuliano Máximo Afonso é um professor de história, António Claro é um ator de cinema. Poderiam não ter-se encontrado nunca, mas os seus **universos paralelos** fundem-se e **a tragédia se instala**. Digo tragédia, ainda que este seja, talvez, o romance que escrevi onde a ironia e o humor estão mais presentes. Por vezes chega-se a um certo sorriso, esse que desperta a **inquietação**. (SARAMAGO, 2013, p.80, grifo nosso).

No romance de José Saramago, a manutenção de um tema recorrente, mas com uma inversão de papéis entre o original e o duplo, confirma a renovação de um gênero que se transformou conforme o contexto e manteve uma de suas funções fundamentais: a transgressão da concepção do real e, quando tratamos do real na composição do romance, pensamos em um referente determinado que estabelece a “aparência” de realidade que constitui a verossimilhança do mundo imaginário, ou seja, as “regularidades” que formam nosso cotidiano, nossas “certezas” pré-construídas, estabelecem nossa concepção do real, a partir da qual codificamos o possível e o impossível, o normal e o anormal (ROSENFELD, 2002, p.21). Considerando que o mundo ficcional se compõe a partir do real, as personagens – tiradas da vivência real ou imaginária – só têm sua materialidade atingida “através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos” (BRAIT, 2002, p.52).

Para poder “funcionar” dentro de um mundo representado, a personagem precisa estreitar a realidade, por isso, ao se deparar com outro – ator secundário da comédia *Quem porfia mata caça* –, idêntico a ele, Tertuliano Máximo Afonso tem seus limites de segurança comprometidos:

[...] agora sim, aqui está, **a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele**. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e **outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo**, o que ali estava não era verdade, **não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria**, Que ideia, meu caro Tertuliano, tenha a bondade de observar que ele usa bigode, enquanto você tem a cara rapada. (SARAMAGO, 2008, p.20, grifo nosso).

Nesse momento, o fantástico se estabelece com o objetivo de desestabilizar e problematizar as “convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (ROAS, 2014, p.134).

A busca pela razão se mostra inútil a Tertuliano Máximo, porque de repente “o mundo levou outro abanão”, ao se dar conta de que há cinco anos ele também usava bigode e o corte de cabelo diferente. Tal constatação desperta no protagonista “algo concreto, e não só concreto, mas também documentável” (SARAMAGO, 2008, p.22).

Ressaltemos que as narrativas fantásticas se firmam no questionamento da noção de realidade, de modo muito mais enfático que outras ficções, e tematizam o caráter ilusório de todas as “certezas” e “verdades” nas quais se apoia o homem de nossa cultura “para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele” (REISZ, 2002 *apud* ROAS, 2014, p.135). Nesse sentido, percebemos, na composição da personagem, um meticuloso trabalho de linguagem correspondente à função que exerce no mundo a que pertence e na história que protagoniza. Diante do não provável, Tertuliano questiona a realidade apresentada a ele: “Quem me dera que fosse capaz de

atirar **este disparate** para trás das costas, esquecer-me desta **loucura**, olvidar este **absurdo**, aqui fez uma pausa para pensar que o primeiro elemento da frase teria sido suficiente, e depois concluiu, **Mas não posso [...]**” (SARAMAGO, 2008, p.33, grifo nosso).

Presenciamos no romance de José Saramago uma personagem que tem sua referência do real abalada pela presença de um suposto duplo. A partir da constatação de que existe, na mesma cidade, “um homem que, a avaliar pela cara e pela figura em geral, é seu retrato” (SARAMAGO, 2008, p.23), contrariando desde o início a tradição do duplo, não testemunharemos em Tertuliano o impulso de se livrar de seu outro idêntico, como ocorre nas narrativas tradicionais, em que o “impulso de se livrar do sinistro adversário de forma violenta faz parte [...] dos traços essenciais do motivo, e quando se cede a esse impulso [...] fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à da própria pessoa” (RANK, 2014, posição 259).

O transtorno absoluto representa outro efeito causado pelo fenômeno impossível, expresso aqui pelo duplo. Se a personagem não enlouquece, torna-se evidente para ela que o mundo não faz sentido. No entanto, Tertuliano Máximo Afonso, embora seja surpreendido pela constatação do improvável, assume o destino que se lhe impõe. O seu desejo de ser único comprova a sua racionalidade, porque é impossível haver duas pessoas exatamente iguais. É curioso que, na sua composição como protagonista, o professor de história seja aproximado, inicialmente, a personagens típicas do fantástico tradicional, sendo apresentado como alguém que “além de ser suscetível em excesso, o que é um indício flagrante de pouca confiança em si mesmo, fraqueja gravemente pelo lado dos sentimentos” (SARAMAGO, 2008, p.56), confirmando-se aqui a semelhança de Tertuliano com as personagens típicas da narrativa fantástica.

Na tradição do duplo literário, o encontro com o outro seria uma forma de penetrar em si mesmo, representando uma etapa importante no caminho da busca.

Entretanto, no caso da personagem saramaguiana, o encontro – ou, melhor dizendo, o confronto – com o outro intensificará o desejo de Tertuliano de se garantir como único e, nesse sentido, retomamos aqui a necessidade de confirmar a sua identidade, ou ainda o reconhecimento de si mesmo a partir da experiência com o

outro. “A rejeição do duplo faz nascer um homem novo, emancipado, sem raízes” (BRAVO, 2005, p.281) – rejeição que constatamos a partir do momento em que Tertuliano decide procurar aquele que acredita ser sua cópia:

Andar à procura de um homem chamado Daniel Santa-Clara que não podia imaginar que estava a ser procurado, **eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado**, bem mais adequada aos enredos de uma **ficção policial** sem criminoso conhecido que justificável na vida até aqui sem sobressaltos de um professor de História. (SARAMAGO, 2008, p.118, grifo nosso).

A decisão de Tertuliano Máximo resulta do processo de mudança em sua personalidade a partir da instalação do absurdo; desse modo, o “reconhecimento do duplo já não é, em si mesmo, um resultado, mas um novo ponto de partida” (BRAVO, 2005, p.241). A partir de então, a transformação no comportamento de Tertuliano ocorrerá gradualmente e, de personagem apática, quase imóvel em sua inércia, passará a sujeito atuante. Se, num momento, o protagonista se nega por se odiar, mesmo assumindo socialmente uma outra identidade, no final das contas, saberemos quem é – ou escolheu ser – Tertuliano Máximo Afonso. Essa antecipação nos remete à luta entre o bem e o mal que o mito do duplo preconiza. No romance, parece-nos que essa dicotomia, muito bem articulada, existe de maneira relativizada.

A tensão própria das narrativas fantásticas se estabelece no romance do começo ao fim, e o narrador conduz o leitor por um relato labiríntico, para que primeiramente saibamos bem quem é Tertuliano. Dessa forma, o discurso fantástico vai se constituindo no romance contemporâneo, anunciado por meio da composição do protagonista e da intromissão do narrador saramaguiano, garantindo, assim, o jogo ficcional tecido na trama e, por vezes, claramente irônico, quando, por exemplo, a instância narrativa se refere ao “estranhíssimo, singular, assombroso e nunca antes visto caso do homem duplicado, o inimaginável convertido em realidade, o absurdo conciliado com a razão, a demonstração [...] que a ciência deste

século é realmente, como disse o outro, uma tola” (SARAMAGO, 2008, p.149).

A partir de comentários como esses, supomos que a principal transformação ocorrida com o gênero esteja relacionada aos recursos para objetivar o impossível, e um exemplo disso é a persistência do tema do duplo, desde sempre na literatura e tão comum em escritores contemporâneos, como Borges, Cortázar ou Calvino. O fantástico está marcado por convenções que autor e leitor devem conhecer, e pela necessidade de surpreender um leitor cada vez mais conhecedor do gênero. Para cumprir essa necessidade, os escritores são obrigados a afinar seus processos de criação para chegar a situações insólitas que ultrapassem as expectativas do leitor. Nesse aspecto, o romance de José Saramago corresponde a tal exigência, não apenas por apresentar a reelaboração, mas pelo modo como dialoga com o gênero no qual se desenvolve o duplo e com outras formas do insólito, como por exemplo, o romance policial e a ficção científica – sempre mencionados pela voz narrativa –, sem contar o cinema.

Embora ocorram, n’*O homem duplicado*, referências ao duplo desde a Antiguidade, interessa-nos o que o mito simboliza a partir do século XVII, quando começa a representar o heterogêneo, pois essa problemática se mantém nos romances contemporâneos. Saramago retoma a tradição do duplo literário em um único romance, mas subvertendo essa tradição e isso se torna claro quando nos é apresentado o que, na expectativa do leitor, se configura como o duplo de Tertuliano: “[...] Daniel Santa-Clara é um homem ainda novo, simpático de cara, tem boa figura e inegáveis dotes de intérprete, não seria justo que levasse o resto da vida a desempenhar papéis de recepcionista de hotel ou quejandas ocupações” (SARAMAGO, 2008, p.153).

Retomando o que dissemos anteriormente sobre a dicotomia relativizada, Daniel Santa-Clara (nome artístico de António Claro) é apresentado de maneira mais positiva pelo narrador, mas os elogios cessam por aí. Por um momento, podemos concluir que o romance seguirá a tradição, afinal, os duplos existentes na literatura geralmente apresentam-se associados a problemas psíquicos, à iminência da morte, à solidão do protagonista – elementos que estão presentes no romance de Saramago, mas como alusões e referências para que se

estabeleça o diálogo com a tradição. O protagonista – assim como ocorre com a personagem de Dostoievski, depois de muito refletir, deseja de modo obsessivo o inevitável encontro.

Na novela de Dostoievski, o duplo perseguidor tem as qualidades exigidas para o convívio social, enquanto o original se vê como marginal, inferior. No romance de Saramago, essa situação se inverte e, diferentemente do duplo de Dostoievski, Tertuliano não se torna perseguidor, pois tudo se inverte a partir do confronto, e já não estamos mais dentro da tradição. O incômodo com a existência de um outro idêntico provoca no protagonista “uma espécie de consciência de primogenitura” que, no momento do encontro, se revela “contra a ameaça, como se um ambicioso irmão bastardo aí viesse para o apear do trono” (SARAMAGO, 2008, p.156).

O primeiro diálogo de Tertuliano Máximo Afonso e António Claro é fundamental no romance, visto que a condição da impossibilidade do fenômeno descrito até aqui se estabelece em função da concepção do real com que lidam tanto as personagens quanto os leitores:

[...] gostaria de lhe falar pessoalmente, Por quê pessoalmente, Não é só nas vozes que somos parecidos, Que quer dizer, Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar pela sua própria vida que somos gémeos, Gémeos, Mais que gémeos, iguais, Iguais, como, Iguais, simplesmente iguais [...] **Não acredito em impossíveis** [...] Admitindo que exista tal semelhança absoluta, note que só o estou admitindo como hipótese, não vejo qualquer razão para que nos encontremos, nem percebo por que me telefonou [...] **Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real** [...]. (SARAMAGO, 2008, p.157-158, grifo nosso).

No primeiro contato entre as personagens, o leitor é levado a acreditar que o duplo, “a imagem virtual”, é António Claro, como o próprio Tertuliano considera e, ao perceber a impossibilidade do encontro, levanta uma questão recorrente no que concerne

ao duplo: “Em tudo isto, permita-me ainda dizê-lo, só tenho uma dúvida, Qual, Se sendo iguais morreremos no mesmo instante [...]” (SARAMAGO, 2008, p.159). É importante notar que, correspondendo à tradição, estão presentes no texto saramaguiano os medos básicos do ser humano – a morte, o desconhecido, o impossível –, mas apresentados a partir de novos recursos: n’*O homem duplicado*, eles aparecem de modo mais sutil, despertando, com isso, a inquietude no leitor. No entanto, o objetivo central do gênero continua o mesmo: questionar e subverter a percepção do real. Ora, a finalidade e a causalidade são condições intrínsecas do real. No absurdo há a carência dessas condições e, no fantástico, elas derivam da ruptura imprevista das leis que governam a realidade. Não há, no absurdo, “alternativa para ninguém; trata-se de uma certeza desoladora que não implica apenas o protagonista da história, mas todo ser humano” (CAMPRA, 2001 *apud* ROAS, 2014, p.151). Nesse sentido, vemos em Tertuliano Máximo a dimensão simbólica da personagem absurda.

Quando o narrador descreve o sentimento de Helena (esposa de António Claro) em relação à existência de um duplo do cônjuge, somos remetidos ao que Bozzetto (2002, p.36) afirma sobre o “inimaginável”: quando se estabelece, “gera uma emoção particular que [...] remete – no mundo cotidiano – a um encontro com a angústia e com o medo”. Ambos os sentimentos são narrados num crescendo quando se trata de Helena, ao questionar António Claro sobre Tertuliano:

[...] E como iremos nós sentir-nos daqui em diante, com essa espécie de fantasma a andar pela casa, terei a impressão de estar a vê-lo a ele de cada vez que te olhar a ti [...] Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa o que estou a sentir, Quê, Não sei explicar, talvez um pressentimento, Mau, ou bom, É só um pressentimento [...]. (SARAMAGO, 2008, p.161).

Segundo Bozzetto (2002), a angústia reatualizaria os medos arcaicos a partir da confrontação (intelectual ou visceral) com um lugar, uma situação, uma figura ou uma “coisa” que escapa ao enten-

dimento do conhecido. No caso de Helena, talvez sua intuição se relacione à confrontação com o duplo e sua consequência.

Insistimos que o efeito buscado, ao se optar pela narrativa fantástica, é inquietar o leitor com a possibilidade do impossível, fenômeno postulado sempre como exceção, algo que está além de como percebemos a realidade. Segundo Cortázar (1991 *apud* ROAS, 2014, p.158), diante do impossível, “tem-se a impressão de que as leis a que costumamos obedecer não se cumprem plenamente ou são cumpridas de maneira parcial, dando lugar a uma exceção”. Assim, concebendo Tertuliano como um duplo, Saramago problematiza o efeito insólito a partir da composição de um protagonista como uma exceção ao funcionamento habitual do real, além de inverter o papel da personagem dupla em um gênero em que ela postula uma tradição.

No processo de composição das personagens, interessa-nos mostrar como o próprio narrador, a partir da metalinguagem, apresenta-os ao leitor:

[Atentemo-nos para a] desigualdade de procedimento entre a personagem Tertuliano Máximo Afonso e a personagem António Claro, que, em situações em tudo semelhantes, tem o primeiro de entrar num centro comercial para poder colocar ou retirar os seus postigos de barba e bigode, ao passo que o segundo se dispõe a sair de casa com pleno à-vontade e à luz plena do dia levando na cara um bigode que, pertencendo-lhe de direito, não é seu de facto. [...] **assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de António Claro.** (SARAMAGO, 2008, p.169, grifo nosso).

Colocado dessa forma, é como se as personagens representassem o desdobramento de uma personalidade. Trata-se do jogo ficcional ironicamente articulado, pois notaremos mais tarde que a confrontação do professor de História com o ator coadjuvante, seu igual, age como catalisador de uma transformação moral do protagonista, mas no sentido de se firmar como pessoa, em seu mundo, superando o medo de viver consigo próprio, sendo esse medo uma

das prerrogativas do mito literário. A partir da atuação de António Claro na narrativa, é-nos oferecida a possibilidade de verificar a diferença de personalidade entre ele e o protagonista, visível no inextricável diálogo entre os dois no clímax do romance, ou seja, no encontro, do qual destacaremos apenas uma parte:

António Claro meteu a mão numa algibeira interior do casaco e exibiu a arma, Aqui está. Em movimentos rápidos, eficazes, retirou o carregador vazio, fez recuar a culatra e mostrou a câmara, vazia também. Ficou convencido, perguntou, Fiquei, E não suspeita que eu tenha outra pistola no outro bolso, Já seriam pistolas demasiadas, Seriam as necessárias se eu tivesse planeado ver-me livre de si, E por que haveria o actor Daniel Santa-Clara de querer ver-se livre do professor de História Tertuliano Máximo Afonso, **Você mesmo pôs o dedo na ferida quando se perguntou o que irá acontecer depois disto**, Estava disposto a ir-me embora, foi você que me disse que ficasse, É certo, mas a sua retirada nada teria resolvido, aqui, ou em sua casa, ou a dar as suas aulas, **ou a dormir com a sua mulher**, Não sou casado, **Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável**, Dois tiros resolveriam a questão antes que ela se apresentasse, Assim é, Mas a pistola está descarregada, Exacto, E não há outra no outro bolso, Precisamente, Portanto voltamos ao princípio, não sabemos o que irá suceder depois disto. (SARAMAGO, 2008, p.192, grifo nosso).

É no confronto entre Tertuliano e António Claro que percebemos a inversão que se estabelece na tradição do duplo e somos reportados, mais uma vez, ao duplo de Dostoievski, em que “decididamente ninguém se atreveria a definir quem era mesmo o Goliádkin de verdade e quem era o falsificado, quem era o velho e quem era o novo, quem era o original e quem era a cópia” (RANK, 2014, posição 488-489). Gradativamente, António Claro, o coadjuvante, assume o papel desempenhado pelo protagonista, uma vez que ficará subentendido que o duplicado é Tertuliano:

[...] E que importância terá dizermos um ao outro a hora a que vimos ao mundo, **A importância que irá ter é que ficaremos a saber qual de nós dois, você ou eu, é o duplicado do outro** [...]. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exactidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, **o duplicado é você**. (SARAMAGO, 2008, p.194-195, grifo nosso).

Nessa inversão de papéis, António Claro (o coadjuvante) é o original e Tertuliano (o protagonista) se descobre o duplicado. Veremos que no desenvolvimento dessa inversão, o que deveria ser perseguidor será convertido em perseguido, pois a partir do momento em que se vê como o original, António Claro, confirmando a presença da dicotomia estabelecida pela tradição, materializa a ameaça do duplo na vida de Tertuliano Máximo Afonso, o homem duplicado, e assume todas as características encontradas nos desdobramentos das personagens do mito literário. Portanto, correspondendo paradoxalmente à tradição, “a verdadeira catástrofe se liga, como a de todos os outros protagonistas de histórias de duplo, a uma mulher” (RANK, 2014, posição 510). Assim, para atrapalhar a vida de seu sócia, o original se interessa pela namorada de Tertuliano:

Devo começar por reconhecer que foi **um sentimento inferior** o que me fez ir aos arquivos da produtora, **um grãozinho de vaidade**, de **narcisismo**, creio que é assim que se lhes chama, enfim, quis ver o que você poderia ter escrito sobre os actores secundários numa carta de que era eu o sujeito, [...] **você des- tapou a caixa de Pandora** [...] (SARAMAGO, 2008, p.246, grifo nosso).

Diferentemente das personagens tradicionais, Tertuliano não enlouquecerá e não encontrará a morte, pois o ponto de vista narrativo está a seu favor. Trata-se de uma personagem que se descobre cópia, e não atuará como vítima. Tampouco como carrasco, uma vez que seu carácter não se manifesta de maneira ambígua. E a partir de seu auto-

conhecimento, perceberemos que a atmosfera de absurdo vivida por Tertuliano também sofre uma sutil inversão na narrativa saramaguiana, isto é, o fenômeno impossível provoca no protagonista um efeito catastrófico que tanto o fantástico tradicional quanto o contemporâneo compartilham; mas em vez de conduzi-lo à morte, como se espera, a fatalidade se consuma em António Claro, constituindo-se, desse modo, o desfecho catastrófico, recorrente nas narrativas do duplo. Antes de se consolidar a tragédia, anunciada desde o início da história, Tertuliano pensa em António Claro como um inimigo que venceu a primeira batalha, mas que perderá a segunda “se neste mundo ainda resta um pouco de justiça” (SARAMAGO, 2008, p.253).

“Agora que se via convertido à situação de outro de Tertuliano Máximo Afonso, mais não lhe restava que tornar-se no António Claro que o mesmo António Claro abandonara” (SARAMAGO, 2008, p.254). Desse modo, a princípio para se vingar de seu oponente, Tertuliano Máximo, como num gesto espelhado, passa a noite com Helena. A despeito de não planejar a morte para seu incômodo perseguidor, na volta para casa, após a noite planejada por António Claro, o ator e Maria da Paz morrem num acidente. A tragédia consolida a conversão de Tertuliano Máximo Afonso “à situação de outro”, porque não é mais o pacato professor de história:

[...] Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste [...]. Tomou-lhe a mão esquerda e, devagar, muito devagar, para dar tempo a que o tempo chegasse, enfiou-lhe a aliança no dedo. Tertuliano Máximo Afonso puxou-a levemente para si e ficaram assim, quase abraçados, quase juntos, à beira do tempo. (SARAMAGO, 2008, p.282).

O que diferencia *O homem duplicado* de toda a tradição da literatura do duplo é que, neste caso, o desdobramento não é uma experiência de loucura, mas exprime a vocação da literatura quando põe em cena o duplo, ou seja, o uno é também múltiplo. E, por experiência, o escritor sabe. “Aquele que diz ‘eu’ trai-se forçosamente, sem controle sobre todas as vozes que o habitam e falam a torto e

a direita dentro dele. [...] O duplo simboliza a dúvida sobre o real. O eu, puro discurso, está no cruzamento de uma trama de vozes.” (BRAVO, 2005, p.283).

Na última cena, o que se torna evidente é que, da tradição, José Saramago mantém o problema da existência consequente da confrontação da corporeidade, uma vez que não responde à questão, muito pelo contrário, a confirma: onde está o infinito quando percebemos que Tertuliano Máximo não é senão a máscara de um outro, num desdobramento sem fim. Trata-se de uma instabilidade que se traduz pela existência de duplos independentes uns dos outros, com vidas próprias. Retomando as figuras do heterogêneo, “o duplo converte-se na metáfora da relação com o mundo” (BRAVO, 2005, p.271). Assumindo, ao mesmo tempo, reconhecendo-se como António Claro, inferimos que a “nova” identidade do protagonista, como duplo, significa o retorno permanente do mesmo, o mesmo que deseja assegurar a sua posição no mundo e que entende que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida. É essa vida que Tertuliano Máximo quer defender quando – como num movimento circular, ao mesmo tempo em abismo e espelhamento – o telefone toca:

Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado António Claro na noite em que lhe telefonou. (SARAMAGO, 2008, p.283).

Daí por diante, o diálogo se repete, mas o desfecho não:

[...] A voz do outro lado sugeriu um parque na periferia da cidade [...] Há uma parte de bosque depois do terceiro lago, espero-o aí, Talvez eu chegue primeiro, Quando, Agora mesmo, dentro de uma hora, Muito bem, Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, cami-

O homem duplicado, de José Saramago, e a (re)visitação da personagem kafkiana no diálogo com a tradição do duplo literário

sa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu. (SARAMAGO, 2008, p.284).

A transformação do professor passivo em homem ativo está representada na (in)conclusão do romance, em que se subentende que Tertuliano matará um segundo duplo (ou, de fato, original), pois é necessário que se mantenham estáveis as leis que regem o real, uma vez que “o mundo fantástico pode ser tudo, menos consolador” (CAMPRA, 2001 *apud* ROAS, 2014, p.156). A partir da transgressão que José Saramago promove na tradição do duplo, lançando mão de uma retórica do indizível que também possui uma dimensão evidentemente autorreflexiva – observada na abertura desse tópico –, no romance proposto, o fantástico se torna uma categoria profundamente subversiva. Por meio da composição de suas personagens, seguindo o estilo kafkiano, José Saramago nos apresenta uma visão profunda da realidade humana, estabelecendo um jogo interessante entre a impossibilidade de descrever algo alheio a essa realidade e a vontade de sugerir “uma certa inquietação” por meio da imprecisão.

REFERÊNCIAS

- BOZZETTO, R. El sentimiento de lo fantástico y sus efectos. **Quimera**, Barcelona, n. 218-219, p.36-37, jul.–ago. 2002.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (dir.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind *et al.* 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p.261-288.
- KAFKA, F. **A metamorfose**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- MABILLE, P. **O maravilhoso**. Tradução Judite Berkemeier. Lisboa: Fenda, 1990.
- RANK, O. **O duplo**. Editado e organizado por Ana Maria Lisboa de Mello. Traduzido por Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al.* [s.l.]: S2 Books, 2014. *E-book*.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.9-49.

SARAMAGO, J. Autobiografia. *In*: SARAMAGO, J. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p.97.

SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, J. **Objecto quase**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DA UTOPIA À DESCRENÇA: OS ITINERÁRIOS DAS PERSONAGENS DE *A GERAÇÃO DA UTOPIA*, DE PEPETELA¹

Rodrigo Valverde DENUBILA

Esse romance não é uma resposta a nada.
Apenas uma estória sobre uma geração que fez a
independência de Angola e não soube fazer mais.
(PEPETELA, 2009, p. 42)

Quando pensamos nas literaturas de língua portuguesa, não só as africanas, mas em especial essas, o nome de Pepetela – pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – figura entre os grandes. Confirma-o a outorga do Prêmio Camões, em 1997, que coroou sua vasta obra, composta por romances históricos, satíricos, infanto-juvenis, além de ensaios e peças teatrais. Em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Pires Laranjeira (1995, p. 144) acentua que o autor de *Mayombe*, obra publicada em 1980, uma das mais importantes dentro do conjunto do autor, é “um dos mais importantes narradores angolanos e dos PALOP²”.

¹ Versão preliminar deste estudo foi publicada na revista *Metamorfoses* v. 15, n. 1 (2018).

² Sigla para países africanos de língua oficial portuguesa. Sabemos que muitos africanistas não aceitam essa designação pelo fato de ela ainda marcar a presença do

Tal afirmação, que localiza a produção pepeteliana no centro da cultura lusófona, exige, para ser compreendida, um exame do movimento entre o ficcional e o histórico, artifício característico do procedimento pós-colonial e relevante para o entendimento da produção literária de autores africanos. Essa dinâmica busca a historicidade textual, visto que “a imagem do país continua a construir-se com o subsídio da literatura” (MATA, 2012, p. 15). Foi atribuída à literatura, principalmente das décadas de cinquenta e sessenta, a missão de construção de uma nacionalidade, de uma angolanidade, mas também de uma estética nacional. A esse respeito, Inocência Mata (2013, p. 39) considera que:

[...] hoje, no caso da literatura africana (e o singular, aqui, não intenta homogeneizar mas generalizar), cada vez mais se vem reconhecendo que a leitura literária carece de contextualização histórica, sociocultural e até antropológica para que a crítica de obras concretas não resulte em mais um produto discursivo tradicionalmente voltado para a consolidação da hegemonia canônica do Ocidente. (MATA, 2013, p. 39)

Estou, pois, convencida do lugar sociológico das literaturas africanas nas sociedades em que se produzem: um saber através do qual verdades únicas são contestadas – e, porventura, o saber mais eficaz neste campo, numa sociedade espartilhada por guerras prolongadas devido a intolerâncias de toda a ordem. Mais evidente se torna para mim o facto de que, pela literatura, se chega também ao processo histórico e à narrativa historiográfica em espaços em que a reflexão se processa, não raramente, pela “via oblíqua”. (MATA, 2012, p. 30)

Nessa última sentença, o passado colonial está a ser evocado e contra ele – mas não apenas contra ele – parte significativa do conjunto literário pepeteliano arquitetou-se. Embora o colonialismo procure negar o direito das nações africanas à História, impedindo sua difusão, não há como impossibilitar sua existência, de modo que,

colonizador que impôs a língua portuguesa frente às línguas crioulas. A despeito disso, a utilizamos nesse ensaio por questão de praticidade.

nesse contexto, as literaturas africanas cumprem um papel sociológico relacionado à reflexão sobre uma estética própria dos autores angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos, são-tomeenses e guineenses que fuja do paradigma colonial sobre sua própria História.

O texto é literário, logo, deve ser visto em suas especificidades estéticas; todavia, ele também recebe, de muitos autores, uma função além da fruição estética. O questionamento, portanto, é este: como a obra funciona além de sua textualidade? As literaturas africanas lusófonas, principalmente, a partir do final da década de 1940, no caso de Angola, tornam-se local de contestação de monofonias e de escrita (e invenção) da História de nacionalidades à medida que conceitos como identidade e pan-africanismo se intensificam, assim como guerras de independência começavam, no caso de Angola, em 1961. Em razão disso, os anos 1948 a 1961 são fulcrais para a “*formação* da literatura, enquanto componente imprescindível da consciência africana e nacional” (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 37, grifo do autor).

Era necessário constituir a imagem de um país e os escritores, alguns, inclusive, guerrilheiros, impuseram-se a missão de conseguir a liberdade territorial, política e ideológica alcançada em 1975. Durante séculos, os territórios africanos foram considerados “portugueses” (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe eram considerados espaços europeus em África e não territórios autônomos): “Desde o início, Portugal, assim como a França, considerou suas colônias não como colônias mas como províncias portuguesas de além-mar” (BOAHEN; SURET-CANALE, 2011, p. 219). Isso quer dizer que, até 1975, Portugal não reconhecia as identidades existentes naqueles territórios.

Se as províncias africanas eram territórios portugueses afastados da colônia, então, teoricamente, não existia a percepção, por mais que ela fosse gritante, de uma africanidade do espaço, ou melhor, de africanidades, visto que, quando se trata da África, o plural é quase sempre imperativo categórico. Igualmente necessária é a percepção dos muitos grupos étnicos formadores das angolaniidades – bakongos, ngangelas, hereros, tchindongas – característica que dificulta a constituição de um espaço territorial supostamente homogêneo. Isso fomenta uma literatura plasmada como “instância

suficiente para a discussão dessa nova perspectiva literária do país, a pensar-se nação moderna e necessariamente plural” (MATA, 2012, p. 16).

Igualmente importante é como essa escolha foi trabalhada estruturalmente por Pepetela. De acordo com Inocência Mata (2009, p. 200) a “pulverização de vozes e perspectivas” conduz à “relativização do olhar”. Essa estratégia discursiva e estrutural dinamiza o movimento narrativo de *A geração da utopia*, mas também de *Mayombe* e *A gloriosa família*, quer pela multiplicação de vozes narrantes, quer pela aceitação da limitação do ponto de vista.

Cumprir pensar, dessa forma, dinâmicas coloniais, mas também angolanas/africanas que desembocam na crítica do escritor e, por conseguinte, na maneira como a poética do autor constitui-se com base em crítica social e (re)escrita da História, conforme destaca Tânia Macêdo (2009, p. 295): “As marcas da história nas trilhas da ficção de Pepetela, bem como a presença de um questionamento corajoso a aspectos da conjuntura sociopolítica de seus países, podem ser acompanhadas ao longo de toda a produção literária do autor”. Nessa sentença, os aspectos guias de nossa leitura crítica de *A geração da utopia* apresentam-se de forma sintetizada.

Pela lógica colonial, segundo a qual os territórios africanos eram europeus, as poucas escolas construídas nas colônias africanas por Portugal ensinavam a História portuguesa. Mais do que colonizar e explorar espaços, doutrinavam-se os espíritos, politizava-se o pensamento. As práticas e discursos colonialistas evidenciam que “a narrativa não é apenas um instrumento de ideologia mas o próprio paradigma de ideologização dos discursos em geral” (MATA, 2009, p. 195). Nesse sentido, é significativo o caso de Castro Soromenho, autor de *Terra morta*, como o primeiro autor a declarar-se angolano, em 1949.

Em razão desse contexto, Pepetela, nos seus tempos de escritor/combatente do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), partido fundado em 1965 e que ascende ao poder em 1975, é um dos primeiros intelectuais a escrever a História da Angola. Eis alguns dados bibliográficos do romancista, de acordo com Pires Laranjeira (1995, p. 144):

*Da utopia à descrença: os itinerários das
personagens de A geração da utopia, de Pepetela*

Em 1958, foi estudar para Lisboa, passando a intervir na CEI, colaborando nas suas publicações. Com a luta armada de libertação nacional (1961), um ano depois (1962), seguiu para o exílio em França, acabando finalmente por ficar mais um tempo na Argélia, que, entretanto, acedera à independência, precisamente através de uma guerra de libertação nacional. Aí formou-se em Sociologia e, no Centro de Estudos Angolanos que os nacionalistas haviam instituído, dedicou-se a escrever, com Costa Andrade e Henrique Abranches, para o MPLA, uma *História da Angola*, numa perspectiva resumida e revolucionária.

Essa informação delimita o fato de o autor ser um dos responsáveis, um dos cultores da construção discursiva da identidade angolana sem, contudo, defini-la, consoante o próprio autor: “No fundo, todos procuramos isso. O que é isso? Um conceito abstracto. Tenho a impressão que ninguém sabe muito bem o que é. No fundo, não conseguimos até hoje teorizar, definir o que é isso de angolanidade” (PEPETELA, 2009, p. 39). Eis o plural tipificador da África aparecendo de forma velada nas palavras do autor angolano. Vale ressaltar que o sufixo /idade/ delimita tanto uma reflexão de cunho estético, quanto existencial. Mia Couto (2005, p. 79), autor moçambicano de grande projeção internacional, reverbera ideia similar à de Pepetela: “Entre o pessimismo absoluto e o optimismo cauteloso os retratos do continente se avolumam. Publicações diversas e extensos relatórios são produzidos para responder a qualquer coisa que, afinal, é irrespondível: «O que é África?»”. Contudo, apesar das abstrações, das indefinições predicativas taxativas, passa-se a História a limpo quando se buscam e descortinam-se silêncios e silenciados.

Escrever a História de um país significa criar a narrativa de uma cultura, de um povo, mesmo que esse tenha sido “artificialmente” construído para impor “*processos de subjetividade*” (BHABHA, 1991, p. 178). O processo colonialista foi responsável pela criação e delimitação geográfica do que hoje é conhecido por Angola. Na Conferência de Berlim, entre os anos 1884 e 1885, quando o continente africano foi “oficialmente” dividido, partilhado entre Portugal, Grã-Bretanha, Bélgica, Itália, Espanha, França, Alemanha, entre

outros, diferentes etnias foram agrupadas dentro de um espaço territorial com base na divisão europeia e essa inclusive foi, em grande parte, mantida após as independências.

Os Estados africanos pós-coloniais aceitaram as formas herdadas do período anterior, concebendo os territórios e fronteiras, as estruturas do Estado e as formas de administração do mesmo modo que as potências colonialistas ocidentais. Não levaram em conta as divergências étnicas ou étnico-religiosas, nem a influência dos poderes locais, controlados pelos chefes tradicionais. Estes continuaram a representar uma forma de poder paralelo, com respaldo da população. (MACEDO, 2015, p. 168)

A Conferência de Berlim representa o estopim da inferiorização dos 30.343.511 km² da extensão territorial africana. A multiplicidade e a diversidade, típicas do continente, foram ridicularizadas, homogeneizadas, além da tentativa de apagamento dos costumes e modos de ser locais, conforme ocorreu com os povos indígenas da América Latina. Isso torna mais do que necessária a escrita da História dos povos africanos e a rasura da visão colonialista; rasura, não apagamento, pois, como destaca Mia Couto (2005), o continente africano fez-se de miscigenações que não foram, absolutamente, harmônicas e pacíficas; todavia, responsáveis por sua riqueza e também por mutilações.

Com a retomada da História autóctone, crava-se o desejo dos autores africanos de encontrar heróis, personagens e gerações, sendo uma delas – aquela que lutou pela independência – dissecada em *A geração da utopia*, obra publicada em 1992. Sem História, um país teoricamente não tem identidade nem passado, ainda que a historiografia seja feita do ponto de vista daquele que a escreve e, assim, muitas vezes, representa um local social. Sem essa não há perspectiva alguma, independentemente dos usos ideológicos possíveis de serem realizados com base na escrita da História. Tem-se um vazio, por isso igualmente necessária é a compreensão do desejo de nações por narrativas fundadoras, por sedimentação de origens quer historiográficas, quer literárias – sem levar em conta, claro, a diáfana película que separa uma da outra, tão debatida por pensadores como

Hayden White e Frank Ankersmit – e, nesse sentido, seria preciso retomar a intenção dos romances românticos históricos.

Esse panorama explicita a vontade dos combatentes de escrever, como já dito, ainda que brevemente, a História de Angola, haja vista que: “A dominação colonial criou grande parte do passado e da tradição africana” (COUTO, 2005, p. 62) – criou um passado para rebaixá-lo e, assim, dominá-lo aspirando a exterminá-lo. Montesquieu, em *O espírito das leis*, para valorizar a democracia e a monarquia, por exemplo, rebaixa supostas formas de governo encontráveis em África e as qualifica como despotismo. “A Europa identificava em si valores positivos, como civilização, evolução e liberdade, enquanto representava a África e a Ásia como o seu contrário, o lugar do barbarismo, do medo e da servidão” (MATTOS; MEIHEY; PARADA, 2013, p. 11).

Se há Vasco da Gama, há também a rainha Ginga – ficcionalizada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa e que aparece igualmente em *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos, de Pepetela³. Se há Diogo Cão, há também Ngungunhane – último rei de Gaza, recriado literariamente por Mía Couto, na trilogia *As areias do imperador*, a oferecer resistência ao procedimento colonialista. Quatro heróis, quatro figuras históricas, cada uma ostentando um conjunto de valores, por conseguinte, contravalores, discursos e contradiscursos. O ponto central da questão manifesta que a narrativa de dois povos, pensando apenas em Portugal e Angola, mas, claro, sendo possível aumentar o olhar para dois continentes, foi construída com personagens dos dois lados.

Valendo-se de crítica social e utilizando a História, o conjunto literário pepeteliano constrói um grande “mapa”, um significativo panorama, visto que o desejo de decifrar uma sociedade e percursos psíquicos, sociais e históricos delimitam um dos aspectos mais significativos da poética do escritor. A recolha histórica, por consequên-

³ “A propósito, foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou a sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto desta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha ou rei, no entanto, foi enganada e bem enganada pelo meu dono” (PEPETELA, 1999, p. 23).

cia, temática, recupera o período mercantilista, colonial, assim como os anos pós-independência. O desbravamento de espíritos alia-se à perquirição histórica para, assim, chegar à possível identificação das diversas consciências históricas, afinal de contas, colonial, anticolonial e pós-colonial são diferentes modos de leitura da realidade, logo, de representação desta.

Publicado em 1984, *Yaka*, narrativa da família do colono Alexandre Semedo, retrata temporalmente o período de 1890 até 1975; *Geração da Utopia*, de 1961 até 1991. *Mayombe* trata dos anos da guerra de independência, sendo este “um romance em que a personagem principal, um líder guerrilheiro, o Comandante Sem Medo [...] leva por diante o seu trabalho no meio de grandes e compreensíveis dificuldades, agravadas pela corrupção interna, o tribalismo, o racismo, o oportunismo” (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 145). Publicado em 1997, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* diseca o século XVII, especificamente, os anos entre 1642 e 1648, a partir da presença holandesa representada pela família do traficante de escravos Baltazar Van Dum. *Lueij, o nascimento de um império*, obra foi finalizada em 1988, volta, ao que tudo indica, ao século XV, bem como projeta um possível futuro.

As datas são significativas. Em 1890, a Inglaterra exige de Portugal os territórios entre Angola e Moçambique. O episódio ficou conhecido como ultimato britânico. A pressão inglesa sobre Portugal, desde que este propôs o mapa cor-de-rosa, isto é, a divisão do território africano, na Conferência de Berlim, chegava ao ápice. Com a intensificação da pressão inglesa e o interesse desse país pelos territórios africanos, modifica-se o sentido imperial de ocupação histórica para o imperialista de ocupação efetiva, conseqüentemente, a agressividade colonialista intensifica-se a partir da última década do século XIX. 1961 marca o início da guerra de independência, em Angola, e a criação do MPLA. Em 1975, Angola torna-se independente em 11 de novembro após o político e poeta Agostinho Neto, do MPLA, assim declará-la. Nesse mesmo ano, começa a guerra civil, como assinala a passagem seguinte: “Regressou [Aníbal] em 1975, em plena guerra contra os outros partidos” (PEPETELA, 2013, p. 239). Em 1991, acontece a primeira tentativa de paz entre MPLA e UNITA para acabar com a

guerra civil, o que só viria a ocorrer, em 2002, com a morte de Jonas Savimbi, chefe da UNITA.

Esses poucos dados demonstram a forma como o autor angolano almeja, ao escrever as histórias de seu país, entender o mosaico de cores, sabores, bem como paradoxos e desencantos que o qualificam. Igualmente esses elementos mostram que a luta pela independência não é apenas armada, mas também epistêmica e cultural, visto ser necessário o apagamento das “histórias únicas”, no caso em questão, apenas a portuguesa, para energizar narrativas e personagens outros. A trajetória colonialista assenta a África, sua cultura, seus povos e sua história como ponto cego, enquanto os valores europeus são iluminados.

Nesse contexto, a CEI (Casa dos Estudantes do Império), criada em 1944, no Estado Novo português, denota a arrogância dos governantes europeus em colonizar espíritos. Estudantes africanos iam para a metrópole graduar-se, mas, sobretudo, para adotarem, segundo a perspectiva colonialista, a consciência do Estado Novo e, assim, quando terminassem o curso superior e voltassem aos territórios africanos ajudariam a sedimentar as axiologias colonialista. Desse modo, eles deveriam ser “gratos” a Portugal pela educação recebida. Todavia, o que ocorre distancia-se profundamente dos desejos de Salazar. Muitos dos movimentos de independência, como o MPLA, nasceram depois do contato de alunos africanos com o pensamento marxista e da negritude que circulava pela Europa, principalmente, via França, da década de quarenta, cinquenta e sessenta.

Conforme destacado por Pires Laranjeira (1995), Pepetela foi um desses estudantes da hoje mítica CEI e por ela inicia o percurso das personagens de *A geração da utopia*, sendo essa escolha composicional coerente com a configuração histórica do processo de independência angolano, bem como permite o reconhecimento de certa veia autobiográfica no subsolo do discurso literário de 1992.

“A casa (1961)”, espaço da primeira das quatro partes de *A geração da utopia*, configura-se como a radiografia daqueles estudantes que lutariam pela independência, processo descrito na segunda parte do romance “A chana (1972)”, e que chegariam ao poder em 1975. A primeira parte esmiúça a sedimentação dos alicerces epistêmicos daqueles que deveriam sustentar, de forma mais inclu-

siva, igualitária e democrática a casa Angola pós-independência, mas que, depois de picados pela serpente do poder, ajudaram a piorar a situações da população angolana apartada do poder, conforme descrito nas duas últimas seções, respectivamente, “O polvo (Abril de 1982)” e “O templo (a partir de julho de 1991)”.

É interessante notar espaços e tempos demarcados claramente pelo autor. Os motivos históricos são óbvios, mas a realidade sócio-histórica da última parte resulta dos desvios da virtude da primeira, logo, da mudança de postura das personagens na década de sessenta para a de noventa. Igualmente singular é a compreensão de que a opção pelo discurso direto, empregado em parte significativa do romance, demonstra que palavras são ocas frente às atitudes operadas por diferentes personagens como Elias, Vítor/Mundial e até mesmo Aníbal/Sábio, todos eles estudantes da CEI e personagens de *A geração da utopia*.

A geração a que o título do romance pepeteliano refere-se demarca, portanto, tanto esse grupo de estudantes responsável pelo destino de Angola a partir da década de sessenta, quanto a criação, o constructo discursivo representativo de leituras da realidade por ideais suprassensíveis, visando a objetivos específicos atingíveis se as condutas de todos forem coerentes, em um futuro que se plasma ideal e perfeito. Grandes sistemas interpretativos, quer político-sociais, quer religiosos, foram construídos com base nessa perspectiva. A utopia pede, de certa forma, um ideário coletivo adotado por um conjunto de pessoas, ou seja, necessita-se sair da teoria para a prática. O problema está em que um conjunto de pessoas que pode ascender ao poder normalmente enxerga a sua leitura do mundo como a única válida. Neste trecho, são apresentados, sinteticamente, os ideais da geração da utopia:

E de qualquer modo tinham um vasto terreno comum, o ódio à ditadura de Salazar e a esperança na independência das colônias. Opunham-se nos métodos e maneiras de prever a sociedade futura. Uma sociedade onde o Estado ia abolir as classes, segundo Aníbal, uma sociedade sem Estado pois este tendia a ser o manto sob o qual novas classes se criariam, segundo Marta. (PEPETELA, 2013, p. 86)

Aqui convém retomar *Utopia*, de Thomas More – obra que, em 2016, completou 500 anos. Utopia é uma ilha, ou seja, um espaço ideal descrito pelo fictício navegador português Rafael Hitlodeu. Consoante com essa ideia, vale destacar estas palavras de Michel Foucault (2007, p.XIII): “As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico”.

Na década de sessenta do século vinte, a geração da utopia vê-se como base em um idealismo portador de promessas capazes de construir um território ideal em sua plenitude. A embrionária Angola independente constitui esse espaço utópico, ideal erguido valendo-se dos fundamentos disseminados na CEI. Aníbal configura-se como o ápice desse sentimento. Isso está magistralmente expresso nesta fala, em discurso direto, de Aníbal, retirada do diálogo com Sara, na terceira parte do romance dedicada à reclusão e à amargura dele, quando o espaço utópico angolano escorre pelas mãos dos dirigentes da geração da utopia, como Vítor/Mundial, que assumem o poder pós-1975:

– Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração deveria chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamento, o paraíso dos cristãos em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no novo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só restou um discurso vazio. (PEPETELA, 2013, p. 245-246)

Notemos como, por intermédio da fala de Aníbal, a utopia é dada como morta; no entanto, o epílogo do romance a vê mais como maltratada, perdida, o que não a impede de cheirar mal, sendo assim precisamos pensar em como as personagens atuam para soterrar esse território ideal. A ideologia configura-se como uma leitura (interessada?) do plano sensível. Nessa ordem de ideias, argumenta Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 22): “Falar em ideologia é sempre tarefa ariscada, porque ninguém pode vangloriar-se de estar fora dela”. Seres são formados por conceitos e estes dão sentido ao mundo sensível e suprassensível. Como entender Deus, economia, realidade, justiça, direito, honra, polidez, perdão, amor, história, por exemplo, sem um conjunto de julgamentos do que é, pode ser ou não é cada um desses elementos. Porém, seres diversos podem ou não compartilhar as mesmas apreciações e leituras existenciais; por exemplo, a ideologia cristã cobra determinadas condutas, certos códigos éticos para que o paraíso seja alcançado.

Ideologia – conceito polissêmico, de difícil definição – liga-se à atuação, à conduta, logo, à moralidade, à ética, ao modo como sujeitos se portam com base nos ideais que o guiam e com eles interagem com os outros; ideais ancorados em contextos sócio-históricos específicos. Como afirma sintomaticamente e sinteticamente o narrador da obra publicada em 1992: “As circunstâncias fazem mudar um homem” (PEPETELA, 2013, p. 175) – mudar tanto para melhor, quanto para pior. Ideais, em *A geração da utopia*, expostos pela predileção pelo discurso direto, pelo diálogo entre as personagens. Essa escolha estrutural faz com que elas se apresentam praticamente sem mediação do narrador onisciente e exatamente por isso a alteração dos comportamentos produz importantes efeitos analíticos e críticos. As personagens de *A geração da utopia* revelam-se pela sua fala, mas o que realmente constrói o caráter delas são suas práxis, ações. As contradições não se fazem ver pela voz de um narrador intruso, mas sim pela boca e posturas dos seres ficcionais.

A ideologia pode gerar discursos responsáveis por construir realidades utópicas para uns e alcançáveis para outros; todavia, quando os crentes, ou melhor, os utópicos tornam-se descrentes, como é o caso de Aníbal, condutas precisam ser esmiúças e Pepetela realiza esse movimento magistralmente na obra de 1992. Conforme

argumenta Pires Laranjeira (1995, p. 147), *A geração da utopia* “é o romance amargurado da distância entre a esperança de uma sociedade e um homem novos e a realidade da guerra, da morte e da miséria”. Os dedos do autor voltam-se não apenas para os Europeus e seus conceitos, responsáveis em grande parte pela degradação do solo africano, mas também para os dirigentes que recebem apoio do povo angolano.

Nessa perspectiva, é de grande valia a afirmação de Peter Sloterdijk (2012, p. 12, grifo nosso) de que “saber é poder”, cujo foco posiciona-se “por trás da *politização inevitável do pensamento*. Quem a enuncia revela, por um lado, a verdade. Todavia, ao exprimi-la, quer alcançar ao mesmo tempo mais do que a verdade: ele quer intervir no jogo de poder”. Intervir no jogo de poder pela definição de saberes, conseqüentemente, de possíveis verdades, revela que os jogos de poder alteram condutas pela mudança de percepção do sensível. Quem demarca saberes, delimita verdades, portanto, define o “certo”.

O fragmento citado retoma similarmente a lógica da valorização, no processo colonialista, da História e dos valores europeus e o apagamento dos valores autóctones. Igualmente ganha destaque no modo como a realidade é lida com base em saberes/conceitos criados muitas vezes distantes da realidade sócio-histórica de um povo, mas utilizados nela como imperativo. Um conjunto de axiomas preconceituosos, mas revestidos de suposta cientificidade civilizatória, gerado em França, Inglaterra, Alemanha, entre outros países, foi construído para subalternizar negros e aceito, muitas vezes, sem contestação, assim como ocorreu em movimentos políticos de diferentes matizes autoritários. Em muitos casos, os melhores desejos construíram as piores atrocidades. A história ocidental mostra que homens embebidos de valores, de certezas, podem realizar atrocidades. “Assim eram os heróis anónimos que arriscavam a vida todos os dias para combater a ditadura. Com o fim de criarem uma outra pior, diria Malongo, o descrente. Também Marta” (PEPETELA, 2013, p. 88).

O romance de 1992 solicita um tipo de postura extremamente complexa, talvez a maior utopia de todas; pede aos homens que de fato questionem sua camada interna, isto é, olhem a si mesmo, seus valores, seus conceitos, sua constituição psíquica e indaguem

todos esses aspectos à medida que indagam se realmente aquilo que os move pode estar errado. Isso clama por uma consciência menos partidária, pede um olhar capaz de pôr em xeque imperativos categóricos e a forma de cada um ler o mundo. Um homem que não mais crê, de forma peremptória, nos seus valores passa a ser o que o mundo precisa. Aqueles capazes de se interrogarem, de relativizarem os seus próprios saberes e verdades estão, conseqüentemente, mais aptos a não desenvolver cegueiras cognitivas de qualquer ordem e talvez melhor enxergar o outro. Frisa-se: interrogar a forma de ler o mundo não significa abandonar princípios, Pepetela não o faz de forma alguma, mas sim compreende a necessidade da autorrelação e autoavaliação.

A “pulverização de vozes e perspectivas”, destacada por Inocência Mata (2009, p. 201), estruturante do romance pepeteliano, mostra que a multivisão deve impedir a construção *da* visão determinante, correta. O multívoco deve acentuar divergências e diversidades, na perspectiva de Rita Chaves (2009, p. 126), visto que “o ponto de vista narrativo [em *Mayombe*] constrói-se com base num processo de relativização que não poupa os chamados ‘bons sentimentos’ e trabalha o conflito como um elemento positivo mesmo na condução de um projeto coletivo”. Em razão disso, Mia Couto (2005, p. 63) assinala que o escritor, como o faz Pepetela, precisa desafiar “os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é certo, ele questiona os limites da razão”. Perscrutar o “próprio pensamento” significa aceitar a alteração de conceitos e de representações da camada inteligível de cada um ao passo que pressiona o estabelecido quer como bom, quer como mau, ou seja, provoca os limites do correto até mesmo do politicamente correto.

A referida estudiosa toca em outro aspecto importante da cosmovisão do autor angolano, qual seja: “Pepetela abre-se claramente ao mundo ocidental na referência aos valores gregos, assumindo Angola como um terreno mestiço, onde se cruzam matrizes culturais muito diversidades” (CHAVES, 2009, p. 131). O fragmento nos permite indagar se, nessa valorização da cultura clássica, o pensamento cético e o cínico não se fazem presentes, tomando como eixo

essa postura de relativização exigida pelo autor angolano em textos literários como *Mayombe* e *A geração da utopia*. Vale destacar, inclusive, que na hibridização de culturas, o espaço especial dado à clássica e o inferior à africana altera-se.

Com essa postura, mostra-se que o que vale na Grécia vale igualmente em África e vice-versa, logo, esta insere-se na cultura global e sua lógica epistêmica, tão inferiorizada ao longo dos séculos, é tão poderosa quanto a de qualquer lugar. A descolonização dos espíritos passa pela mescla de culturas e apagamento de barreiras; no entanto, a postura relativista, de base cética, questiona se o homem consegue realmente aprender algo com narrativas pretéritas. Notemos como essa questão ganha corpo através deste importante diálogo entre Sara, idealista estudante de medicina, fiel aos seus conceitos, e Marta, primeira a falar no excerto abaixo, possivelmente, a representação da descrença, mas não da apatia, voz cética, crítica e necessária⁴, já na década de sessenta do século vinte, período de forte idealismo:

– Se não morrer, o que se enquadra melhor com sua maneira de ser, vai desiludir-se. A tal revolução que tem à frente não vai ser como ele [Aníbal] a imagina. Nunca nenhuma é como os sonhos dos sonhadores. É um sonhador, apesar de toda a sua linguagem rigorosa de comunista. Acaba por ter ideias mais libertárias que as minhas, que ele chamava de anarquista. As revoluções são para libertar, e libertam quando têm sucesso. Mas por um instante apenas. No instante a seguir se esgotam. E tornam-se cadáveres putrefatos que os ditos revolucionários carregam às costas toda a vida.

⁴ Este excerto é significativo para revelar a consciência crítica da personagem: “Marta não foi [a manifestação do 1º de Maio], por estar doente. E sentia-se culpada. Filha de ricos agricultores do Alentejo, mas progressista. Não se metia em organizações estudantis nem políticas, dizia isso é perder tempo, os políticos começam por políticos e terminam todos por ladrões. A própria ideia de organização lhe causava desconfiança, alimentada por leituras dos anarquistas do século passado. Os únicos aristocratas da política, dizia ela, desinteressados. Quanto a Angola, aprovava imediatamente as ações armadas. Os angolanos estão a mostrar a estes políticos de esquerda, que só fazem revoluções nos cafés, como se resolvem as coisas”. (PEPETELA, 2013, p.64).

– Falaste-lhe assim?

– Claro. Riu daquela forma paternalista que têm os iluminados, os que detêm a verdade. Como se eu fosse uma criança engraçada. Não me ofendi, nada nele me ofendia. Mas discutimos muito. Disse-lhe que a Revolução Francesa acabou no terror e Napoleão e que a bolchevista terminou logo no estalinismo, mesmo antes de Stálin ser o patrão. Procurou rebater, é muito forte em argumentos históricos. Mas lá no fundo ficou tocado, senti. Porque é um sonhador, um utópico. Pior que eu. Ou morre ou se desilude, não tem outra alternativa.

– Em Angola será diferente.

– Falas como ele. Os iluminados dizem sempre que a experiência não descambará como as outras. Não ousam afirmar, porque são ou querem parecer modestos, mas pensam assim: se eu acredito nisto, por que não se há de realizar como imagino? E parte os cornos, sempre, sempre... São aliás feitos para isso, para partir os cornos.

Sara levantou-se. Já conhecia as ideias de Marta sobre a inelutabilidade de os processos políticos se burocratarem e acabarem num sistema opressivo criado por eles próprios. (PEPETELA, 2013, p. 131).

O trecho supracitado é de uma ironia cortante, visto tanto da perspectiva do desenrolar da trama nas partes subsequentes, quanto da própria História angolana. O olhar cético, mergulhado em dúvidas, permite menos certezas. Se a geração da utopia, aquela que assume o poder pós-75, tivesse se questionado sobre a força das suas narrativas legitimadoras, sobre os valores que os guiavam, alguns rumos poderiam ser diferentes, mas aí caímos no futuro do pretérito. Aqui está uma substância significativa da cosmovisão pepeteliana: a necessidade da dúvida, do questionamento, de negação dos imperativos categóricos moventes dos seres. O ponto de viragem ancora-se na identificação de que não existe uma consciência privilegiada e sem ideologia capaz de enxergar o sentido da História, a razão última.

O percurso de Aníbal evidencia isso e, nesse sentido, as personagens de *A geração da utopia* funcionam como paradigmas das

dinâmicas de poder encontráveis em Angola. Vítor/Mundial mime-tiza o político, enquanto Malongo representa o empresário, o lobista. Eis a imagem de Angola liberta erguida pelos interesses neoliberais e a tecnoburocracia socialista. Duas formas de explorar a terra e empobrecer o povo, assolado pela guerra civil, mutilado por minas terrestres, pela fome e por doenças; povo que a geração da utopia prometeu ajudar - e alguns como Sara ajudaram -, mas profundamente engolido pelos interesses da classe política interessada em olhar a si própria e manter-se no poder. O socialismo de palanque, de café, conforme visto por Marta, não chega à prática, assim como a democracia plena.

Nesse contexto, sobra a religião, discutida na quarta seção do romance, como criação de outro espaço utópico, outra metafísica capaz de oferecer plenitude e confortos aos seres assolados pela realidade de guerra e de miséria; povo soterrado por interesses particulares de empresários internacionais e políticos locais. O desencanto intensifica-se, pois, a religião igualmente passa a ser ocupada por discursos ociosos e tem a presença velada e interesseira de Vítor e Malongo.

Em *A geração da utopia*, as reflexões de Frantz Fanon, importante nome dos estudos culturais, autor de *Os condenados da terra* e *Pele negra, máscaras brancas*, aparece via Elias, estudante protestante, de visões extremistas que, no fim do romance, funda uma religião, em Angola, chamada de Igreja da Esperança e Alegria do Dominus para, juntamente com Malongo e Vítor/Mundial, explorar o povo angolano, como exemplifica este excerto do romance: “[...] todos falam do povo, mas ninguém pensa nele. O povo é como o tronco de uma árvore. Todos se apoiam a ele, sobem por ele, para apanhar os frutos que estão lá em cima. Não é o povo que lhes interessa. São só os frutos” (PEPETELA, 2013, p. 212). Vítor, Malongo e Elias, três percursos, três trajetórias, três desvios.

O exame das quatro décadas finais do século XX, responsáveis por reconfigurar a História angolana, mimetiza o caminho da utopia à descrença, mas não ao abandono da crença, visto que a última parte está focada na fé como possibilidade de redenção à medida que a AIDS avançava drasticamente no continente africano.

Com as crises económicas, com a perda da utopia da liberdade política, com o fim do inimigo que estava do outro lado da guerra fria, com a dívida externa que tira qualquer possibilidade de desenvolvimento aos nossos países, os jovens desempregados e sem instrução, a delinquência e inseguranças galopantes, tudo isso leva as pessoas a verem a religião como a única salvação. (PEPETELA, 2013, p. 349).

Malongo sempre se mostrou desinteressado da política e focalizou seus interesses pessoais. Nesse sentido é uma personagem mais coerente com seu conjunto de conceitos do que, por exemplo, Elias e até mesmo Aníbal, que, mesmo sem mudar de postura em relação aos seus ideais, tornam-se amargos e descrentes do processo político. Por outro lado, alguns aproveitam o *status* conquistado, como Vítor/Mundial, à medida que enterram o ideário que os movimentam, outros, adaptando-se às condições, como faz Sara, ainda buscando uma forma de melhorar a realidade social, enquanto alguns de grande protagonismo na década de sessenta e setenta, como Aníbal/Sábio, desencantados pelas benesses do poder, caem em profunda descrença e, assim, em reclusão, à distância. O espaço para o pecado, para a pequenez humana é maior do que o da virtude, essencialmente silenciosa, como o é o recluso Aníbal, em 1982.

Existem sentidos e muitas vezes ausências de explicações. Voltar-se para a História representa o desejo de entendimento de uma formação, mas o entendimento escapa e logo se cai na multiplicidade. É necessário ter isso em mente ao longo da leitura de uma obra como *A geração da utopia*, em que acontecimentos recentes dinamizam a narrativa e a embebem de possibilidades semânticas e redes de afetos. Reconhecido alguns aspectos do cenário sócio-histórico angolano, evidencia-se a coerência para as ações das personagens do romance e das históricas responsáveis por uma realidade de desencantos. Coerência que, como mostra José Rivair Macedo (2015, p.168), não esteve presente nas atitudes da nova classe política que, ao subir ao poder, adota práticas semelhantes às criticadas.

Em síntese, as elites militares e civis que se tornaram detentoras do poder procuravam justificar suas escolhas baseando-se em

Da utopia à descrença: os itinerários das personagens de A geração da utopia, de Pepetela

argumentos similares àqueles apresentados em todos os regimes autoritários: a sociedade de seus respectivos países ainda não estaria preparada para compartilhar o poder; a ausência de classes sociais e de antagonismos de classe tornariam inúteis as competições entre vários partidos; as restrições de direito seriam uma maneira de assegurar o mais rapidamente possível o desenvolvimento econômico. Para criar a nação, os governos não hesitavam em fundir grupos étnicos diversos num mesmo território, resultantes das fronteiras artificiais da colonização, eliminando desse modo as disparidades regionais e promovendo uma união nacional superficial.

A história angolana pós-1975 revela que “a propagada liberdade e justiça para todos são substituídas por clientelismo, pequena corrupção e nepotismo” (MATA, 2009, p. 192). Todavia, antes de a utopia dar espaço a desencantos, os heróis são necessários, quer como personagens de ficção, quer como os “bastiões” de narrativas históricas e, nessa perspectiva, a geração dos estudantes africanos na CEI representa esse ideário que se expressa, em discurso direto, na fala da personagem Orlando, namorado de Judite, filha de Sara e Malongo: “– Como uma geração faz uma luta gloriosa pela independência e a destrói ela própria” (PEPETELA, 2013, p.368-369).

O pensamento anticolonial aspirava a fazer com que de uma delimitação geopolítica criada por europeus nascesse uma país africano pleno, digno, igualitário, mas os fatos pós-independência, responsáveis por desencantos diversos, por acentuar condições econômicas e sociais distintas, demonstram o falhanço do roteiro a ser cumprido posteriormente por parte dos membros da geração da utopia mordidos pela serpente do poder, como este trecho do romance demonstra: “Um povo tão digno tornado mendigo... [...] quisemos fazer desta terra um País em África, afinal apenas fizemos mais um país africano” (PEPETELA, 2013, p. 359).

Essas palavras de desencanto nascem da queda dos heróis da geração da utopia, ou melhor, da percepção da humanidade deles a ponto de evidenciar a “igualdade de boca” (PEPETELA, 2013, p. 173), ou seja, a retórica oca e mutável de muitos membros da geração da utopia que assumiram o protagonismo políticos após

a independência, como a personagem Vítor/Mundial. Coaduna-se com essa apreensão outra de igual intensidade: “O homem sim, é o maior predador de si próprio” (PEPETELA, 2013, p. 235).

Concomitante a isso, Benjamin Abdala Júnior (2009, p. 173) argumenta que os heróis pepetelianos “são paradigmas que não se circunscrevem apenas a Angola. Apresentam na verdade modelos de condutas extensíveis à condição humana – um paradigma do homem em geral em sua história e no seu impulso de transformação”. Nesse sentido, as personagens de Pepetela reproduzem a condição existencial e nesta está a baixaza, o orgulho, o interesse, a mesquinhez, a vontade de poder. Igualmente importante são estas palavras de Pires Laranjeira (1995, p. 145):

Pepetela atrevia-se assim a questionar a construção de imagens de heróis monolíticos, aplicando à ficção a fecundidade da dúvida sistemática, como quando insinua, através de Sem Medo, que o poder da guerrilha de libertação nacional já transporta em si o ovo da serpente do poder que, após o triunfo, dominará o povo que ajudou a libertar.

Os espaços essenciais para as utopias se realizarem são soterrados pela humanidade dos heróis. Demonstra-se, dessa forma, a humanidade por trás dos discursos utópicos e dos agentes envolvidos para estabelecê-la. Isso, sobremodo, não é fácil de aceitar, uma vez que ideologias são narrativas legitimadoras que embebem existências de sentidos. Porém quando questionadas, conforme ocorre ao longo da obra em apreço, nega-se a autenticidade inquebrável dessas falas legitimadoras enquanto mecanismos aptos a estabelecerem novos paraísos na realidade sensível. Com isso, avultam-se que discursos teleológicos são pontos de vistas, perspectivas de seres específicos. Não mecanismos transcendentais capazes de justificar e igualar a todos.

Quando Angola deixa de ser o país africano almejado pelos ideais da geração da utopia para se tornar um Estado-nação africano erguido pelas mãos daqueles que chegaram ao poder após o fim da guerra de independência, o sentimento de descrença se descortina. Em um primeiro momento, a guerra contra Portugal desde

1961 uniu diferentes grupos etnoculturais e linguísticos, conforme representado em *Mayombe*; depois, a guerra civil intensificou heterogeneidades, bem como ajudou na criação da dinâmica afetiva característica da obra em apreço que vai da utopia à descrença. Os indivíduos se afastam do ideário de um espaço ideal e aproximam-se das incongruências qualificadoras dos seres humanos. As ambivalências e as contradições das ações das personagens do romance pepeteliano, retratadas ao longo de quatro décadas, evidenciam e intensificam isso.

Ações essas que impossibilitam a criação de um ambiente mais harmônico e igualitário à medida que constroem outro cenário de guerra e de jogos de poder qualificador do então recente Estado-nação independente. A consciência do presente pede a revisão do pretérito, principalmente porque o “passado de quimeras [...] trouxe este presente [1981] absurdo” (PEPETELA, 2013, p. 234). Os fatos pós-independência, as guerras civis, a corrupção, os preconceitos e ódios entre grupos étnicos distintos fazem com que o sonho de uma Angola justa, igualitária e democrática caia em por terra e, assim, ganha forma o movimento que transita do utópico ao descrente; não distópico, como o epílogo da obra esclarece: “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 2013, p. 385). Desencanto ou descrença, mas que pode ser “reencantado”, reanimado. A esperança não morreu, apenas está encoberta pelas capas da humanidade dos seres. O “portanto”, que abre e conclui o romance, denota o fechamento, a conclusão de uma geração importante, responsável por iniciar o processo de emancipação política, logo, de transformações sociais quer para o bem, quer para o mal, mas que falhou, em grande parte, em seus princípios éticos.

As diferenças qualificadoras de antes e depois da independência de Angola surgem, em *A geração da utopia*, como mecanismo privilegiado para quebrar a lógica racionalista de causa e efeito. Isto é, fragmenta-se a percepção de que certas posturas obrigatoriamente produzirão os efeitos esperados. Igualmente nega-se a História como movimento ascendente rumo ao absoluto. Ou seja, a marcha histórica como síntese entre tese e antítese deixa de definir o percurso da história. O apagamento de relações binárias faz com que as

personagens do romance angolano lancem ao leitor uma cadeia de perguntas cujas respostas não são audíveis à medida que se sobressair a antinomia da existência. Com isso, dificultam-se explicações teleológicas ao passo que se avultam a quebra das relações e a excrescência dos jogos de poder qualificadores das relações humanas e da definição da história.

Assim, a utopia se configura realmente como espaço ideal existente apenas no imaginário. Inocência Mata (2009, p. 205) identifica que a “ascensão e queda” de utopias, bem como o “desencanto pós-colonial” qualificam parte da literatura do autor angolano. Tais perspectivas se coadunam a quebra da História como movimento ascendente. Tal dinâmica fomenta a perspectiva antiépica, por conseguinte, a existência de heróis antiépicos, como os da *Geração da utopia*.

[...] é essa consciência histórica que leva a que a obra romanesca de Pepetela funciona com uma *lógica antiépica* que acaba por referenciar os ideais agnósticos da revolução e do espírito nacionalista animado pela imaginação utópica, ideais construídos sobre uma mística do heroico e do épico. São por isso significativos a urdidura da trama e o dispositivo textual da lógica antiépica da novelística de Pepetela. (MATA, 2009, p. 202, grifo nosso).

A sedução do poder e do dinheiro encantam Vítor, mas não Aníbal. Por quê? Ambos foram esculpido no mesmo espaço e pelo mesmo barro ideológico. Não existe uma norma existencial transformada em imperativo. Aníbal não aceita as benesses do poder; no entanto, é corroído pelo rancor, pela descrença e até mesmo pela raiva, como a terceira parte do romance, dedicada a ele, representa magistralmente. Como entender a maneira que os afetos agem?

As condutas utópicas qualificadoras do ideário da década de 1960 se distanciam das ações dessas mesmas personagens retratadas na década de 1980 e na de 1990. Nesse aspecto, o ficcionista angolano pode ser visto como investigador da moral, quando se vale da história contemporânea. O colonialismo representa um tipo de leitura do mundo que conduz a um tipo de ação a favor, mas também

contra. Repensá-lo e questioná-lo significa identificar atores sociais e espaços geográficos que recebem os epítetos de metrópole e colônia. A combativa geração da utopia denota determinada episteme que leva a um tipo de moralidade, portanto, a um fazer, a um agir que se distancia do defendido ao longo de quinhentos anos de presença colonial. A moralidade está presa a contextos psíquicos e histórico-sociais mutáveis; logo, não representa uma força absoluta. Por isso, está apta a mudar, bem como ser perspectivada.

O ponto de viragem da consciência crítica prende-se à percepção de que os heróis épicos são imperfeitos, falíveis, humanos, logo, movidos por interesses, jogos e vontade de poder. Homens, com suas falhas, não semideuses ou até mesmos deuses, são responsáveis por sistemas políticos quer, caindo em grosseiro reducionismo, de direita, quer de esquerda. Imperfeições analisadas, esmiuçadas por Pepetela, que não tem medo de tocar em feridas, inclusive, as recentes à medida que foge de perspectivas pré-determinadas.

Ao valorizar percursos e condutas, um dos intuitos do escritor é, conforme destacado, avaliar moralidades a ponto de escrever um romance visto como o “manifesto do puro desencanto” fundamentado em “um presente cuja complexidade o tem tornado colectivamente trágico” (MATA, 2009, p. 193). Em função disso, é necessário retomar o sentido clássico do herói épico como aquele que representa e traz em si os valores e a verdade de um povo. Esse posto, que deveria ser ocupado pela geração da utopia, continua vago pelas ações e, por conseguinte, pela história produzida por ela, quando essa ascende ao poder, em 1975. No ensaio “Que África escreve o escritor africano?”, Mia Couto (2005, p. 63) afirma:

Passamos por um período em que os nossos heróis acabaram sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para um outro tempo em que os heróis já nem sequer nascem. [...] O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis.

Heróis épicos colonizaram e subjugarão o continente africano. Mas o que significa uma pátria não precisar mais de heróis? Primeiro se realça o traço idealista desse ponto de vista. Quando uma

nação não precisa mais de heróis, isso ocorre porque um território atingiu nível exemplar equidade. Nesse cenário (ideal e idealista), seres específicos não se tornam símbolos heroicos dos anseios coletivos. O moçambicano Eduardo Mondlane simboliza ideal coletivo, por exemplo. Sublinha-se, nesse sentido, o uso dos verbos querer e sonhar para frisar o lado idealista desse pensamento. Só que “nossos heróis acabaram sempre mortos”.

Em *A geração da utopia*, Aníbal – principal candidato a ocupar o espaço de herói épico da geração da utopia – tem seu percurso estraçalhado pelas condutas dos seus companheiros. Não acaba morto fisicamente; entretanto, sua ideologia acaba morta pela realidade da guerra civil, guerra essa também dos jogos de poder entre EUA e URSS. Esmigalhar heróis épicos e valores simboliza atitude corajosa tomada por Pepetela, pois enquanto constrói a necessária narrativa de uma nação historicamente silenciada passa igualmente a relativizar condutas à medida que humaniza heróis teoricamente infalíveis. Eis a força de um olhar permeado de desencantos, de descrenças, de “portantos”, mas ainda de possibilidades e talvez aí esteja a semente da utopia deixada em estado germinal, mas plantada pela geração da utopia.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, B. Notas sobre a utopia, em Pepetela. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p. 171-178.
- BHABHA, H. K. A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: HOLLANDA, H. B. de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 177-203.
- BOAHEN, A.; SURET-CANALE; J. A África Ocidental. *In*: VVAA. **História geral da África: África desde 1935**. 2.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. p. 191-229. 8v.
- CHAVES, R. Mayombe: um romance contra correntes. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 125-139.

*Da utopia à descrença: os itinerários das
personagens de A geração da utopia, de Pepetela*

COUTO, M. **Pensatempos**: textos de opinião. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2005.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MACEDO, J. R. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2015.

MACEDO, T. O desejo de Kianda: um cântico de liberdade. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p. 295-302.

MATA, I. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Manaus: Ed. da UEA, 2013.

MATA, I. **Ficção e História na literatura angolana**: o caso de Pepetela. Lisboa: Colibri, 2012.

MATA, I. Pepetela: a releitura da História entre gestos de reconstrução. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p. 191-207.

MATTOS, P. de O. de; MEIHEY, M. S. B.; PARADA, M. **História da África contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Pallas, 2013.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: Leya, 2013.

PEPETELA. A obra. *In*: CHAVES, R.; MACEDO, T. (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p.39-46.

PEPETELA. **A gloriosa família**: o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

PIRES LARANJEIRA. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SLOTERDIJK, P. **Crítica à razão cínica**. Tradução Marco Casanova *et al.* 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

AUTOR OU PERSONAGEM? A FICCIONALIZAÇÃO ERÓTICO-PORNOGRÁFICA DO EU NAS CARTAS DE JAMES JOYCE

Rangel Gomes de ANDRADE

Introdução

As escritas do eu, também denominadas literatura íntima – tais como autobiografia, diário, carta –, são comumente associadas, no âmbito teórico, ao francês Philippe Lejeune que, em sua clássica obra *O pacto autobiográfico*, oferece uma definição sintética do que caracteriza a escrita autobiográfica: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2014, p. 18, grifo do autor). Em outras palavras, configura-se autobiografia quando o autor cujo nome está estampado na capa do livro, o personagem que protagoniza a obra e o narrador que relata os fatos compartilham a mesma identidade.

Além do elemento formal, qual seja, a relação homóloga entre autor, narrador e personagem, há um outro fator, dessa vez externo à obra, que é fundamental na teoria de Lejeune sobre o texto autobiográfico: o pacto estabelecido com o leitor. Segundo Carlos e Esteves (2009, p. 30):

É a relação do autor do texto com seu leitor [...] o que ele [Lejeune] denomina de pacto autobiográfico. Um autobiógrafo assume um compromisso que não é o mesmo do romancista. Conclui um pacto com o leitor ao expor no texto sua identidade com o narrador e o personagem principal [...].

Ainda que, estruturalmente, a narrativa autobiográfica conserve as mesmas categorias do romance, há uma distinção no nível extraliterário, ou seja, ela estabelece uma relação com o leitor diferente daquela estabelecida pelo romance. Isso nos leva a uma questão fundamental para a teoria de Lejeune: a *noção de verdade*.

O pacto é estabelecido a partir da intenção de relatar a verdade que é imperativa ao autobiógrafo, isto é, ele almeja narrar acontecimentos reais que viveu ou presenciou, da maneira mais fidedigna possível e, por conseguinte, o pacto estipula ao leitor uma relação de verdade com o texto, de modo que ele acredite naquilo que lhe é narrado. As coerções de leitura que o texto autobiográfico estabelece garantem essa credibilidade, caso contrário o que se lê na autobiografia não é ficção, mas mentira, regra válida também para o diário e para o objeto em questão aqui, a carta.

Entretanto, nas abordagens mais contemporâneas da literatura íntima, a noção de verdade vem sendo colocada em questão. Na esteira do pós-estruturalismo, a partir da década de 1970, as perspectivas foram se alterando e as noções de verdade e realidade foram radicalmente contestadas.

O pós-estruturalismo, que se consolidaria nos anos 1960, iria mais longe na recusa da modernidade, radicalizando algumas teses do estruturalismo. Aqui, a própria noção de realidade é questionada. A desconstrução pós-estruturalista é desrealizadora. O “efeito de real”, o simulacro, suplanta a realidade. (REIS, 2003, p. 49).

A crítica virulenta de teóricos como Michel Foucault e Jacques Derrida à possibilidade de representação e apreensão do real pela linguagem abalou de maneira substancial áreas que dependem da relação referencial para se constituir, como a Historiografia, por exem-

plo. Em meio a esse contexto, a tese clássica de Lejeune, publicada em 1975, no bojo estruturalista, já nasce ladeada pela sua crítica.

Nessa linha, alguns críticos de Lejeune mais radicais, como Robert Elbaz, atacam a distinção estanque entre ficção e não ficção do teórico francês:

Segundo Elbaz, a tese de Lejeune – que afirma configurar-se ficção somente quando não houver identidade entre autor, narrador e personagem – baseia-se na ideia de que a autobiografia narra a verdade, não levando em conta que a realidade é uma criação do próprio sujeito. O autor argumenta que a problemática da reprodução da realidade não diz respeito somente à autobiografia, mas a todo tipo de texto, e que tudo que utilizar a linguagem é ficção, uma construção do sujeito. (CARLOS; ESTEVES, 2009, p. 13).

Em acordo com essa perspectiva, consideramos que a verdade extratextual, isto é, sua referencialidade, seu lastro no real é inapreensível. A única verdade a que temos acesso é a verdade do texto. Com base nisso, empreendemos a análise da correspondência do escritor irlandês James Joyce com sua mulher, Nora Barnacle, fundamentando uma perspectiva de leitura em que remetente e destinatário transfiguram-se em personagens no espaço da escrita epistolar. Em outras palavras, entendemos que os sujeitos apreensíveis no texto em questão são *constructos*, *simulacros*, identidades produzidas através de um processo de *manufatura* (ORDINE, 2015)¹, ou seja, visões de mundo, sensações, desejos, sentimentos, angústias, enfim, efeitos de sentido investidos no texto que buscam preencher esse invólucro vazio que é o ser textual, este “eu de papel” – ficcional/ficcionalizado. Nesse processo de construção do eu, Joyce autoficcionaliza-se ao mesmo tempo em que apresenta uma visão ficcionalizada de sua mulher por meio da enunciação epistolar.

¹ Segundo Ordine (2015, p. 140, grifo do autor): “Uma identidade nada mais é do que um *constructo*, isto é, uma ficção, entendida [...] como manufatura [...]. Manufatura esta que não pode nunca ser completada, pois estará, constantemente, sendo reinterpretada sempre que necessário.”

A correspondência de Joyce endereçada a Nora data do ano de 1909, quando o autor visita a Irlanda para cuidar da inauguração do Cine Volta, primeiro cinema irlandês, enquanto Nora permanece em Trieste, cidade na qual residiam desde 1904, quando partiram juntos da Irlanda natal. O retorno à pátria que havia abandonado anos antes é penoso e angustiante para Joyce. Nesse contexto, a escrita epistolar permite-lhe aplacar a falta da amada e sustentar o elo com ela.

A carta em si mesma não é, evidentemente, quase nada, ou pelo menos ela é apenas uma coisa, mas uma coisa cuja presença, a única presença real, tem o poder de atualizar a relação com o valor propriamente dito que aí se investe figurativamente, ou seja, de atualizar o “elo existencial” que reúne seu leitor ao seu autor ausente. (LANDOWSKI, 2002, p. 176).

Por meio da carta, Joyce conserva a relação íntima com a amada, utilizando-se do recurso às fantasias eróticas. A carta íntima, de amantes, tanto por sua materialidade quanto pelo próprio processo de escrita, procura materializar o ser amado, criando um efeito de presentificação do corpo ausente.

[...] a carta enquanto objeto pragmático que vale, aos olhos do receptor, como representante metonímico do expedidor realiza bem, antes mesmo de ser lida (ou melhor, antes de ser simplesmente aberta), uma quase colocação em presença “real” dos parceiros da comunicação. (LANDOWSKI, 2002, p. 175).

Esse efeito de presença produzido pela carta é reforçado pela escrita erótico-pornográfica, que busca incidir diretamente na libido do leitor, de modo a excitá-lo, produzindo “[...] uma ilusão que tem toda a força da realidade.” (GOULEMOT, 2000, p. 150). Como destaca Jean Marie Goulemot (2000, p. 149), o texto pornográfico busca “[...] despertar no leitor o desejo de gozar, deixá-lo em um estado de tensão e de falta do qual ele deverá se liberar por um recurso extraliterário.” Assim, ele cumpre, como afirma Goulemot (2000, p. 171), “[...] a promessa original mais orgulhosa de toda a literatura,

talvez de toda a arte: fazer com que, para aquele que a contempla ou lê, o que se pinta ou se escreve seja verdadeiro.”

Forma romanesca, gênero epistolar e relato pornográfico

No início de sua obra *Origens do romance, romance das origens*, a teórica francesa Marthe Robert (2007, p. 12) discorre sobre o “caráter arrivista” do romance e sua tendência a “[...] reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia”. Em outras palavras, a forma romanesca é capaz de apropriar-se dos mais diversos gêneros textuais e literários para compor sua estrutura, adaptando-se e hibridizando-se à revelia de qualquer possível restrição de gênero. Segundo Robert (2007, p. 13):

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros literários –, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego.

Se, como afirma Robert, o romance é capaz de enformar a seu bel prazer os mais variados registros, a carta, gênero igualmente híbrido e heterogêneo, possui capacidade similar, como atesta Brigitte Diaz (2016, p. 50-51) ao tratar do desenvolvimento do gênero epistolar a partir do século XVIII:

É claro que não se pode mais então falar verdadeiramente de gênero epistolar, por parecer que esse gênero devorou todos os outros. [...] Assim, de gênero fortemente normatizado como era outrora, o epistolar torna-se a forma livre por excelência: o *antigênero*, rebelde a qualquer alistamento em esquemas de pensamento e de expressão pré-calibrados.

Mediante isso, a leitura que estamos propondo das cartas de Joyce consiste em interpretar essa correspondência como uma *narrativa ficcional*, aproximando-a do *romance epistolar*, porém,

invertendo os polos de dominância. Desse modo, as cartas de Joyce serão compreendidas aqui naquilo que denominamos *correspondência romanceada*.

A possibilidade de leitura da carta como romance também nos é oferecida por Marcos Antonio de Moraes em seu ensaio que abre a correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, na qual o estudioso observa o desenvolvimento de um “espaço ficcional”: “Esse diálogo epistolar forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica [...]” (MORAES, 2000, p. 13).

Já Cláudia Atanzio Valentim (2006), em sua tese sobre o romance epistolar, propõe uma aproximação entre esse tipo de romance e as categorias narrativas diluídas do *nouveau roman*, tendo em vista que o romance epistolar dos séculos XVII e XVIII já carrega em sua estrutura os elementos diluidores que serão privilegiados pela práxis teórico-ficcional dos novos romancistas dos anos de 1950. Dentre as categorias romanescas elencadas por Valentim, destacamos a do personagem. Nos romances tradicionais, o personagem é construído de maneira a dar a impressão de que é como um ser vivo, e para isso precisa apresentar determinadas características, tais como:

[...] [possuir] um nome próprio, se possível, duplo, composto por um nome de família e um prenome; deve ter parentes; uma profissão ou uma ocupação; deve possuir (ou não) bens; ter um caráter delineado, pois é este caráter que dita as suas ações e permite julgá-lo, amá-lo ou odiá-lo (VALENTIM, 2006, p. 40).

Se a caracterização detalhada do romance convencional procura convencer o leitor da autenticidade do personagem, o *nouveau roman*, em contrapartida, não se preocupa em ostentar nenhuma ilusão de realidade, reduzindo ao máximo os caracteres sociais e psicológicos. De acordo com Valentim (2006), os personagens das narrativas epistolares apresentam propriedades semelhantes aos daquelas presentes nas obras do *nouveau roman*.

Isso também é observável na correspondência joyceana, em que há a redução das características físicas dos personagens ao fun-

damental para a descrição da atividade sexual e a limitação de suas motivações ao desejo pelo outro. Assim, nas passagens erótico-pornográficas da correspondência joyceana, os personagens são subsumidos à polaridade amante-amado e sua densidade psicológico-social é limitada aos caracteres desejante-desejado.

Dominique Maingueneau (2010) colabora com essa perspectiva ao apontar que, na escrita pornográfica, a descrição dos personagens limita-se ao andamento da “cena” – termo com que o teórico classifica o intervalo “[...] entre a mútua apresentação dos parceiros sexuais e o orgasmo [...]” (MAINGUENEAU, 2010, p. 51):

Para além das diversidades dos tempos, dos lugares, das experiências individuais, das pertinências sociais, eles são apreendidos exclusivamente como seres desejantes. Sua “psicologia” está subordinada a esse único aspecto [...]. Isso não significa que todos os personagens sejam idênticos, mas que suas diferenças devem se manter na superfície. As únicas propriedades que interessam são aquelas que têm alguma incidência sobre o funcionamento da cena: ser homem ou mulher, alto ou baixo, ter tal órgão com tal conformação, ter essa ou aquela preferência nas práticas sexuais etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 62).

Todavia, o elemento que mais chama a atenção, em Joyce, é a substituição do nome do missivista pela designação com que assina as cartas, uma corruptela de seu nome (JIM), provavelmente um apelido carinhoso usado por Nora. Esse detalhe aparentemente simplório acaba por corroborar a tese aqui defendida da transfiguração do autor em personagem, ao limitar um dos traços centrais que definem o indivíduo e o inserem na vida social: o nome próprio. Compreendido por nós como uma cisão entre o eu empírico e o eu ficcional, esse apelido e/ou pseudônimo é interpretado aqui como materialização textual do *alter ego* do autor, visto que este assume uma atitude muito diferente do Joyce do convívio social, homem conhecido pelo caráter pudico, austero e pouco afeito a licenciosidades.

A ausência de nomes completos também é uma constante das narrativas pornográficas, como lembra Maingueneau (2010, p. 63):

[...] os personagens dos relatos pornográficos raramente dispõem de um nome completo (nome e sobrenome), que os inscreveria com precisão no espaço social. [...] o sobrenome revela uma origem, uma família, ancestrais, uma inserção social; o prenome, em contrapartida, está ligado à intimidade, individualiza sem individualizar, dado que em uma coletividade todos os tipos de pessoas têm o mesmo prenome.

Para Maingueneau (2010, p. 19), o texto pornográfico é constituído de relatos que “[...] podem ser diretamente assumidos por um narrador externo à história, ou por um narrador que é também um personagem da história.” O relato pornográfico, segundo o teórico francês, é composto pela *cena*. Ao contrário do registro erótico, que alude ao ato sexual por meio de recursos metafóricos que substituem a cena, o relato pornográfico apresenta integralmente os processos que levam à satisfação do prazer sexual dos atores envolvidos nela: “A cena pornográfica constrói não um quadro único, que poderia ser estabilizado em uma única imagem, mas uma configuração dinâmica de diversas relações entre vários atores, pelo menos uma relação se houver autoerotismo.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 53).

Nas cartas de Joyce, as cenas pornográficas são desencadeadas pelas fantasias do autor que produzem uma diegese dentro do espaço da enunciação epistolar, na qual ocorrem as atividades sexuais, as cenas propriamente ditas, que, por sua vez, são organizadas de maneira justaposta, abrindo mão de um autêntico enredo que as conecte. Essa estratégia de encadeamento das cenas, segundo Maingueneau (2010, p. 55), é utilizada, em especial, “[...] quando o narrador se contenta em descrever uma série de fantasias.”

De acordo com Maingueneau (2010, p. 64-65), ainda que um enredo propriamente dito seja dispensável² ao relato pornográfico, há um enredo prototípico que envolve a maioria das narrativas pornográficas: a iniciação sexual, geralmente centrado na heroína feminina.

² O teórico chega a chamar o relato pornográfico de “pseudorelato”, visto que “[...] o enredo não passa de um pretexto para ler cenas.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 59).

Em um relato pornográfico, todos os personagens não se situam no mesmo plano. Em geral, há um herói, em torno do qual o enredo se organiza. Na realidade, a maioria desses heróis são heroínas. [...]

A *doxa* atribui ao homem uma libido liberada, de certa maneira, espontânea, e à mulher, uma relação problemática com sua própria sexualidade, que se presume que ela deve descobrir. Reencontramos aqui a figura arquetípica do mediador, que é o príncipe encantado, cujo beijo desperta a jovem adormecida para a sexualidade.

É na chave do processo iniciático da personagem feminina e na polaridade iniciador/iniciada que interpretamos as cenas erótico-pornográficas joyceanas. A mulher torna-se o centro para o qual irradia uma “[...] sexualidade fálica que investe metodicamente no intervalo que vai do nascimento do desejo a sua satisfação” (MAINGUENEAU, 2010, p. 51). Tal “sexualidade fálica” organiza o relato.

Nas missivas erótico-pornográficas de Joyce quem rege o discurso é a voz masculina, porém, o enredo da iniciação sexual feminina fica latente através de Jim, personagem que cumpre papel de iniciador. Nora, por sua vez, é a iniciada, a figura inocente que o marido está “[...] tentando degradar e depravar.” (JOYCE, 2012, p. 98).

Personagens da correspondência erótico-pornográfica joyceana

Ao adentrarmos a análise das cartas erótico-pornográficas de Joyce, salientamos, que, quando nos referirmos a Jim, estamos tratando do personagem e não do homem James Joyce. Empreendemos a análise de passagens da correspondência joyceana, decalcando os elementos que caracterizam os personagens Jim e Nora, desprendidos tanto quanto possível da relação com os indivíduos reais envolvidos nessa produção epistolar.

A respeito de Jim, no decorrer das cartas quase não há descrições físicas do personagem. Seu atributo notável é a virilidade e a potência sexual: o personagem deseja intensamente a amante. Ainda

que o desejo sexual seja constante, por vezes, a dimensão romântica adentra a cena pelas declarações apaixonadas de Jim, suspendendo o desenvolvimento da cena pornográfica. Como afirma Maingueneau (2010, p. 75):

[...] os afetos mostrados pela escrita pornográfica devem ser funcionais, restritos aos limites da atividade sexual. Bastaria que a complexidade efetiva dos sentimentos, ou muito simplesmente a dimensão passional, se esgueirasse para o dispositivo para que ele se tornasse ineficaz.

A tensão entre paixão e desejo sexual acaba por criar um efeito em que o dispositivo pornográfico é interrompido e retomado adiante, criando uma espécie de jogo de mostrar-esconder, abrindo espaço para o erotismo, tal como o caracteriza Roland Barthes (1993, p.16):

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? [...] é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesmo que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Uma característica marcante da personalidade de Jim é a perversão, no sentido freudiano do termo, enquanto uma forma de sexualidade desviante, de “[...] caráter selvagem, bárbaro, polimorfo e pulsional [...]” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 585), que nas missivas joyceanas se expressa pelo gosto de Jim por práticas relacionadas a coprofilia e urofilia (excitação por fezes e urina), como ele sugere em carta datada de 09 de dezembro de 1909: “Prefiro o teu traseiro, querida, aos teus peitos porque ele faz uma coisa suja. Amo a tua xoxota não tanto porque ela é a parte onde eu meto mas porque ela faz outra coisa suja.” (JOYCE, 2012, p. 101).

Curiosamente, associado a esse grau de escatologia e de desejo puramente carnal, há a presença de uma paixão espiritual e transcendente, contraste que corrobora o enquadramento do relato no âmbito do erótico, enquanto sentimento de totalidade entre corpo e

alma. O erotismo parte de impulso sexual, mas transcende o âmbito mundano rumo a uma integração dos amantes com o cosmos:

A ideia de união não se restringe [...] apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão [...] e que atinge outras esferas: a conexão [...] com a origem da vida [...], a conexão com o cosmo [...], que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 9).

Podemos observar esses elementos na longa passagem da carta a seguir, datada de 02 de dezembro de 1909:

Mas, ao lado e no interior desse amor espiritual que sinto por você há também uma ânsia selvagem e bestial por cada centímetro do teu corpo, por cada parte secreta e indecente dele, por cada um dos teus odores e atos. Meu amor por você me permite rogar ao espírito da eterna beleza e ternura refletido nos teus olhos ou te lançar debaixo de mim deitada sobre essa tua barriga macia e te foder por trás, como um porco montado numa porca, me gloriando no próprio fedor e no suor do teu traseiro, me gloriando na vergonha exposta do teu vestido virado para cima e da tua calça branca de mocinha e no tumulto das bochechas ardentes e do cabelo emaranhado. Ele permite que eu me debilhe num choro de piedade e amor à menor palavra, que eu trema de amor por você ao som de qualquer acorde ou cadência musical ou que eu me deite contigo com a cabeça nos pés sentindo os teus dedos afagarem e coçarem o meu saco ou que eu tenha sobre mim a tua bunda e que teus lábios quentes chupem o meu pau enquanto a minha cabeça se enfia entre as tuas coxas grossas, que as minhas mãos apertem as almofadas redondas da tua bunda e a minha língua lamba sofregamente a tua viçosa boceta vermelha. (JOYCE, 2012, p. 92-93, grifo do autor).

Há, no trecho, uma dicotomia entre o baixo e o elevado. Jim parte do foco nos olhos da amada, região elevada do corpo – os olhos

são comumente tidos como janelas da alma, reforçando o teor espiritual da cena –, para em seguida proceder uma catábase às regiões baixas do corpo da mulher. O movimento que passa do elevado ao baixo corporal cria um jogo de oposição e similaridade, que espelha a relação entre amor sublime e amor carnal.

No decorrer da cena, ocorre um movimento que vai da adoração quase mística do objeto amado para a sua subversão, rebaixando-o à sua condição mundana, beirando o bestial, o que se evidencia pelo uso da analogia “como um porco montado numa porca”. Entretanto, não há necessariamente uma polarização entre baixo e elevado, pois o uso do verbo “gloriar-se” (no original “*glorying*”) sugere a sacralização das partes baixas e sujas do corpo da amada, destacadamente o traseiro, que tem suas características fisiológicas valorizadas: o fedor e o suor. Os elementos táteis, olfativos e gustativos também proporcionam uma carga de efeitos sinestésicos à cena.

A continuidade do trecho resvala então para o teor menos explícito e mais sugestivo, ao brincar com as tensões entre nu e vestido – “vergonha exposta do teu vestido virado para cima e da tua calça branca de mocinha” –, na alusão implícita às nádegas – “tumulto das bochechas ardentes” – e à virilha – “cabelo emaranhado”. Essa maneira de reger o código sexual – essa estetização da sexualidade – é o que caracteriza o erótico, na concepção de Maingueneau (2010, p. 36): “[...] as passagens eróticas fazem os véus proliferarem, no sentido próprio e figurado (metonímias, metáforas...) e multiplicam as mediações (evocação de civilizações exóticas, recurso a uma imágica estetizante)”.

Por fim, a cena pornográfica é retomada e o narrador-focalizador descreve procedimentos que compõem uma imagem – quase um quadro estático – de uma posição sexual em que os parceiros se situam transversalmente e praticam sexo oral simultaneamente.

Como é possível observar no trecho analisado, Jim possui intenso desejo e vigor sexual, seus relatos são carregados de elementos eufóricos e descrições minuciosas do ato sexual. Mas, se ele constitui a figura que inicia a amante nas mais variadas fantasias e fetiches, por vezes, no entanto, mostra-se retraído, passível de se revelar apenas na presença da amante, criando uma relação de iniciação mútua em que

Nora cumpre o papel de despertar a libido e a perversão recalçada de Jim, como sugere esta outra passagem:

Como você sabe, amorzinho, nunca uso palavras obscenas ao falar. Você nunca me ouviu pronunciar uma palavra imprópria diante dos outros, não é mesmo? Quando os homens daqui contam em minha presença estórias sujas ou licenciosas eu quase não acho graça. No entanto parece que você me transforma num animal. (JOYCE, 2012, p. 94).

Quanto à figura da iniciada propriamente dita, só podemos apreender essa personagem através do discurso de Jim. A Nora real, destinatária das cartas, torna-se uma projeção do desejo de Joyce, transfigurada em protagonista dos seus relatos pornográficos. A personagem é descrita fisicamente como uma mulher rechonchuda, de pernas e ancas largas, sendo constantes as referências às suas nádegas, com destaque para as flatulências. Esses traços são privilegiados nas atividades sexuais:

Meu pau ficou enfiado em você por várias horas, entrando e saindo do teu rabo virado para cima. Sentia as tuas gordas nádegas suadas sob a minha barriga e via a tua face rubra e os teus olhos enlouquecidos. Cada vez que eu enfiava em você a tua língua desavergonhada surgia entre os teus lábios e se eu te dava uma socada maior e mais forte do que o usual peidos abundantes e sujos saíam fazendo barulho do teu traseiro. (JOYCE, 2012, p. 99).

Nora é apresentada muitas vezes como arquétipo da mocinha inocente, característica que o constante uso do diminutivo pelo marido acentua. Por meio do discurso do amante, a mulher revela-se extremamente inibida, apesar do indício de que teria sido ela quem primeiro enviou-lhe cartas obscenas. Assim, ela pode ser vista numa chave que oscila entre os polos da santa e da devassa, como neste trecho em que a moça toma a iniciativa de praticar uma felação em Jim, atitude que acaba contrastando com os “olhos de santa” com que ele a adjetiva:

Foi você que deslizou a tua mão para baixo dentro das minhas calças e puxou a minha camisa suavemente para o lado e tocou o meu cacete com os teus deliciosos dedos longos e pouco a pouco foi tomando-o todo, grosso e duro como estava, na tua mão e me masturbou lentamente até que eu gozei entre os teus dedos, todo esse tempo inclinada sobre mim e me olhando com os teus calmos *olhos de santa*. (JOYCE, 2012, p. 94-95, grifo nosso).

Ainda que tenha sido ela quem tenha tomado a iniciativa, o excesso obsceno das palavras de Jim parece chocá-la, como o missivista sugere neste outro trecho:

[...] embora tenha sido você mesma, garotinha ardente, que primeiro me escreveu dizendo que estava morrendo de vontade de me dar contudo suponho que a imunda selvageria e a obscenidade da minha resposta tenham ultrapassado todos os limites do pudor. (JOYCE, 2012, p. 94).

Nesses momentos, certo sentimento de culpa e remorso domina Jim: “Te amo, Nora, e me parece que isso [a obscenidade] também faz parte do meu amor. Me perdoe! Me perdoe!” (JOYCE, 2012, p. 96). Entretanto, apesar da aparente resistência da mulher, Jim clama para que ela lhe escreva cada vez “[...] mais *obscenamente*, mais obscenamente.” (JOYCE, 2012, p. 100, grifo do autor), instigando-a mandar-lhe mais cartas, exigindo que lhe explicita cada detalhe da sua intimidade: “Conte-me as coisas mais insignificantes sobre você mesma desde que sejam obscenas e secretas e imundas.” (JOYCE, 2012, p. 101).

Em outra passagem, ocorre uma longa cena (ou várias cenas encadeadas), na qual predominam a fantasia e o devaneio erótico:

Trepe comigo, querida, de todas as novas maneiras que tua luxúria te sugerir. *Trepe comigo* vestida com o teu traje de passeio completo com o chapéu e o véu, o teu rosto corado do frio e do vento e da chuva e as tuas botas enlameadas, ou montada nas minhas pernas quando eu estiver sentado numa cadeira e subindo e descendo sobre mim com os babados das tuas calças

aparecendo e o meu pau duro para cima na tua boceta ou me cavalgando sobre o encosto do sofá. *Trepe comigo* nua apenas com o teu chapéu e as tuas meias nós deitados no chão com uma flor carmesim no teu buraquinho de trás, cavalgando-me como um homem com as tuas coxas entre as minhas e a tua bunda gorducha. *Trepe comigo* com o teu penhoar (espero que você vista aquele bonito) sem mais nada embaixo abrindo-o subitamente e me mostrando a tua barriga e as tuas coxas e as costas e me puxando sobre ti na mesa da cozinha. *Trepe comigo* me fazendo entrar pela bunda, deitada de bruços na cama, com os teus cabelos soltos flutuando nua mas com adoráveis e perfumadas calças rosa abertas desavergonhadamente atrás e meio caídas sobre as tuas nádegas brancas. *Trepe comigo* se puder de cócoras no banheiro, com as tuas roupas levantadas, grunhindo como uma porquinha fazendo seu cocozinho, e uma longa coisa suja e grossa serpeando vagarosamente para fora da tua bunda. *Trepe comigo* nas escadas às escuras, como uma babá trepando com o seu soldado, desabotoando delicadamente as suas calças e deslizando a sua mão na sua braguilha e mexendo na sua camisa sentindo-a ficar molhada e puxando-a para cima suavemente e mexendo nas suas bolas a ponto de explodir e finalmente puxando para fora atrevidamente o cacete que ela ama pegar e tocando nele uma punheta docemente, murmurando nos seus ouvidos palavras sujas e histórias escabrosas que outras garotas lhe contaram e coisas imundas que ela disse, e o tempo todo mijando nas suas calças de prazer e soltando pequenos peidos mornos e calmos até que o seu próprio grelo fique tão duro como o pinto dele e subitamente enfiando-o nela e cavalgando-o. (JOYCE, 2012, p. 109-110, grifo nosso e do autor).

Num fluxo contínuo, vão se desencadeando diversas cenas justapostas pelo uso do imperativo “*Trepe comigo*”. As cenas desdobram-se em situações variadas e em diversos espaços, como cozinha, quarto, banheiro. O universo, no relato pornográfico, é resignificado e todos os espaços e situações tornam-se sexualizados. Nas palavras de Susan Sontag (1987, p. 70, grifo do autor):

O universo proposto pela imaginação pornográfica é um universo total. Tem o poder de ingerir, metamorfosear e traduzir todas as preocupações com que é alimentado, convertendo tudo à única moeda negociável do imperativo erótico. Toda ação é concebida como uma série de *intercâmbios* sexuais.

Na última cena, o ponto de vista desloca-se, passando para a terceira pessoa, narrando uma atividade sexual observada de fora, reforçando ainda mais o caráter fantasioso do relato. Essas cenas evocadas materializam-se para o leitor apenas pela enunciação: o fantasiar concretiza-se no relato pornográfico. Nas palavras de Maingueneau (2010, p. 61), “Trata-se de fantasias exibidas como tais, opera-se em princípio uma suspensão de toda verossimilhança. A fala se torna, então, estritamente performativa: dizer é fazer.” Podemos, assim, aproximar a escrita pornográfica de uma das facetas da carta, que consiste em influir sobre aquele que a lê: “Escrever a carta, endereçá-la, mandá-la é tentar agir à distância, acreditar na virtude performativa do discurso epistolar.” (DIAZ, 2016, p. 66).

Podemos inferir que, ao criar e destinar à amada esse universo altamente erotizado, onde os amantes podem se encontrar e realizar as fantasias que a distância impossibilita, o missivista almeja excitá-la (e excitar a si próprio, pois, ao fantasiar também se extasia), em outras palavras, produzir um efeito concreto sobre a realidade, que é a finalidade pragmática – “fisiológica”, segundo Goulemot (2000, p. 149) – do texto pornográfico.

Considerações finais

Antonio Candido (2000), em seu famoso estudo sobre o personagem do romance, apresenta uma visão muito bem delimitada entre realidade e ficção, concordando com Forster na visão segundo a qual, se um personagem é exatamente igual a uma figura vivida, então esse personagem é a figura vivida, e ao invés de ficção, o que se tem é uma monografia ou biografia. Candido (2000, p. 65) afirma que “[...] o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério”, de modo que é preciso que haja

algum grau de criação literária deliberada para que se consuma o personagem ficcional.

No entanto, não é apenas no ato criativo deliberado que esse processo se dá, pois, em todo ato de escrita, seja sobre si ou sobre outrem, existe sempre a tendência a interpretar de que fala Candido. Em outras palavras, sempre há, em algum nível, uma projeção interpretativa do eu – no caso específico da escrita autobiográfica – que não coincide necessariamente com o indivíduo de carne e osso. Escrita é um processo de interpretação e organização de um todo incoerente e inapreensível pelos próprios limites da linguagem. Se o conhecimento do outro é fragmentário e não linear, como afirma Candido, tampouco o é o conhecimento que temos de nós mesmos.

Sendo assim, nas cartas de James Joyce, o que se materializa para o leitor é um recorte parcial e ficcionalizado do ser vivo, que aqui buscamos analisar fundamentalmente através do obsceno de sua representação, como uma espécie de *alter ego* do autor, denominado Jim. Esse *alter ego* exerce a função do iniciador, figura característica do relato pornográfico, enquanto Nora cumpre o papel da iniciada.

Se acompanharmos a tradicional categorização de personagens oferecida por Forster para classificar Jim, seríamos tentados a pensar que se trata de um *personagem plano*, pela baixa densidade psicológica e por sua motivação circunscrever os limites do desejo pela mulher. O teórico James Wood (2012, p. 112), no entanto, discorda dessa dicotomia pejorativa:

[...] muitos dos mais vívidos personagens literários são monomaniacos. [...] De início, podem nos surpreender, mas logo não surpreendem mais, ocupados em sua necessidade central. Todavia, nem por serem planos são personagens menos vívidos, interessantes ou autênticos.

Nesse sentido, a obsessão sexual de Jim pela mulher revela-se notavelmente vívida e rica de experiências: a miríade de fantasias e fetiches, de oposições, paralelismos, construções imagéticas e sinestésicas que compõem a cena sexual nos demonstram uma consciência criadora poderosa justamente por seu grau de obsessão pelo ser amado.

Susan Sontag (1987, 51) denomina a subjetividade presente no relato pornográfico de “consciência sexualmente obcecada”. Contrapondo-se a certa crítica que exigia do autor distanciamento de suas obsessões para caracterizar um texto como literatura, a ensaísta toma como exemplo Georges Bataille, para quem “as obsessões do livro são na verdade as suas próprias.” (SONTAG, 1987, p. 52). Afirma ainda:

O que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte, ao invés de pura escória, não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a “consciência desordenada” do eroticamente obcecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada numa obra. (SONTAG, 1987, p. 52).

Concluímos, a partir do exposto e do material privilegiado com que trabalhamos, em que há profunda intimidade entre autor e personagem, que o amálgama da mente obsessiva de Joyce com seu *alter ego* Jim possibilita entrevermos, senão um personagem *stricto sensu*, ao menos um esboço de personagem, extensão – consciente ou inconsciente – da obsessão erótico-pornográfica criadora do autor.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Elos).
- CANDIDO, A. A personagem do romance. *In: CANDIDO, A. et al. A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 51-80.
- CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. Introdução: Narrativa autobiográfica: um gênero literário? *In: CARLOS, A. M. (org.). Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru, SP: Canal6, 2009. p. 9-22.
- CASTELO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 136).

DIAZ, B. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

GOULEMOT, J.-M. **Esses livros que se leem com uma só mão**: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Tradução Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Ed., 2000. (Clássicos e Comentadores).

JOYCE, J. **Cartas a Nora**. Organização, apresentação e tradução Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012.

LANDOWSKI, E. A carta como ato de presença. *In*: LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 165-181.

LEJEUNE, Ph. O pacto autobiográfico. *In*: LEJEUNE, Ph. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014. p. 15-55.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MORAES, M. A. de. Afinidades eletivas. *In*: ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. **Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB-USP, 2000. p.13-33. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 1).

ORDINE, R. Escritas de si e uma agenda contemporânea: o inevitável fim do pacto autobiográfico. **Itinerários**, Araraquara, n.40, p. 131-146, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8170/5552>. Acesso em: 15 ago. 2016.

REIS, J. C. **História & teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SONTAG, S. A imaginação pornográfica. *In*: SONTAG, S. **A vontade radical**: estilos. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

VALENTIM, C. A. O gênero epistolar e as categorias do romance. *In*: VALENTIM, C. A. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. 2006. 116 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 35-43.

WOOD, J. Personagem. *In*: WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 87-117.

O OLHAR DA PROTAGONISTA FEMININA EM “L’ORGIA”, DE ALBERTO MORAVIA

Sérgio Gabriel MUKNICKA

Este ensaio é um recorte de nossa pesquisa de Doutorado, em andamento, sobre a personagem feminina nos livros de contos *Il paradiso*, de 1970, *Un'altra vita*, de 1973, e *Boh*, de 1976, do escritor italiano Alberto Moravia (1907-1990) – artista romano cuja obra compreende tanto os gêneros em prosa (contos, novelas e romances) como peças teatrais, crônicas, roteiros cinematográficos e crítica literária.

Inicialmente, é necessário mencionar que as narrativas utilizadas para esta investigação não se encontram traduzidas para o português brasileiro. Portanto, há, ao longo desta exposição, a sugestão de uma tradução possível de alguns excertos do conto “*L’orgia*” sobre o qual se falará especificamente. Almeja-se, com este capítulo, um breve estudo da personagem protagonista deste conto, a fim de verificar como se deu a construção da narradora para que se possa, assim, obter um perfil das figuras femininas elaboradas pelo escritor nas coletâneas citadas.

Alberto Pincherle nasceu em Roma em 28 de novembro de 1907. Com nove anos adoeceu, contraindo tuberculose óssea. O diploma ginasial, seu único título de estudos, obteve *a mala pena*. Apesar de seu pouco estudo formal, Moravia lia muito durante todo o período em que permaneceu acamado devido à doença. Todo esse

tempo de convalescença e, por conseguinte, de leituras, contribuiu imensamente para a formação literária do escritor.

Gli indifferenti – primeiro romance do autor – foi publicado em julho de 1929, causando um verdadeiro espanto na cena literária da época. Depois do sucesso estrondoso do livro, Moravia escreveu até falecer, em 1990, em Roma, no dia 26 de setembro, deixando o romance *La donna leopardo* (publicado postumamente em 1991) pronto sobre sua escrivantina.

O escritor romano pareceu ter feito uso da filosofia existencialista antes mesmo que o próprio termo fosse cunhado. Talvez não tão ironicamente, visto que uma de suas maiores influências literárias foi Dostoiévski, um dos precursores distantes do pensamento existencialista. Como afirma Alberico Sala (2010): “*Nell’acqua distillata della nostra letteratura, Moravia gettò l’aspra storia del suo primo libro, una storia si direbbe più ispirata che pensata, perché l’autore stesso non si rese subito conto di aver scritto il primo libro esistenzialista [...]*”¹. Com *Gli indifferenti* (1929), Alberto Moravia publicou uma obra repleta de traços que, posteriormente, viriam a ser classificados como características do existencialismo, como em *Sem saída* (1944) de Jean-Paul Sartre, ou, até mesmo, em *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

Ao homem – de acordo com a filosofia existencialista – é dada a chance de, em qualquer momento de sua vida, recriar-se, reinventar-se, uma vez que ele tem total controle sobre seu destino e suas ações. Devido a esta supremacia do livre arbítrio, o herói existencialista sente-se rejeitado, pois não consegue integrar-se ao mundo de que faz parte. Ou seja, esse indivíduo não consegue tomar muitas das decisões que o mundo externo exige dele. Como exemplo, vejamos os seguintes excertos do conto “*Portacenere*” – da coletânea *Il paradiso* – no qual a protagonista assume ter uma existência similar a pontas de cigarro chamuscadas e mal fumadas, pois não consegue levar nada a cabo: “*Ho fatto una quantità di*

¹ “Na água destilada da nossa literatura, Moravia lançou a áspera história de seu primeiro livro, uma história, dir-se-ia, mais inspirada do que pensada, já que o próprio autor não se deu conta, logo de início, de ter escrito o primeiro romance existencialista [...]” (SALA, 2010, tradução nossa).

cose; ma non ne ho portate a termine nessuna.”² (MORAVIA, 1970, p.117).

O herói existencialista – no caso, a heroína –, diante de todas as escolhas que tem de tomar, sente-se, na maior parte das vezes, impossibilitado de fazer uma só escolha, optando, assim (paradoxalmente), pela inação. Uma vez inativas e indiferentes às escolhas da vida, as personagens não conseguem encontrar um motivo, uma razão plausível para sua existência. O trecho abaixo – do conto “*Portacenerè*” – serve como comprovação de nossas assertivas:

*[...] la mia giornata è stata simile a un portacenero che un fumatore nevrotico abbia riempito in molte ore di tante cicche quali lunghe, quali corte e quali addirittura appena bruciacchiate. La mia giornata è piena di azioni lasciate a metà o a un quarto [...]*³ (MORAVIA, 1970, p. 118).

Para navegar eficientemente por esse universo de absurdos, o existencialismo prega que o homem deve agir sobre o mundo, empunhando as rédeas da própria vida. No entanto, ele deve guiar suas ações sendo consciente da falsidade que o rodeia, caso realmente almeje alcançar um senso duradouro de significado e propósito para sua existência. Isso, necessariamente, não ocorre nos contos moravianos, pois as personagens sucumbem à atmosfera sempre repleta de hipocrisia social e ganância financeira: “*Parlano quindi con serietà di qualche cosa che non può che essere il denaro. Che cosa ci può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?*”⁴ (MORAVIA, 1970, p. 129). Os temas tipicamente moravianos

² “Fiz muitas coisas, mas não terminei nenhuma.” (MORAVIA, 1970, p.117, tradução nossa).

³ “[...] meu dia foi parecido com um cinzeiro, que um fumante compulsivo encheu, depois de muitas horas, de pontas de cigarros, algumas longas, algumas curtas e algumas, inclusive, apenas chamuscadas. O meu dia está cheio de ações deixadas pela metade ou por um quarto [...]” (MORAVIA, 1970, p.118, tradução nossa).

⁴ “Em seguida, falam com seriedade de alguma coisa que só pode ser o dinheiro. Que coisa pode haver de realmente sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

centram-se no indivíduo e na importância da luta entre o homem e a realidade em que ele vive.

Nos contos analisados ao longo da pesquisa, pode-se ver, também, que um dos temas fulcrais às narrativas é o embate do sujeito com a presença de sua existência no mundo. A maioria das personagens dos livros põe em evidência seus dramas existenciais, lucubrando de modo bastante complexo.

Todavia, o que se faz claramente ver por meio do discurso é uma narrativa de grande simplicidade estrutural. *“Egli continuò a usare il suo linguaggio medio, con mano però sempre più sicura.”*⁵ (SEGRE, 2004, p. 28). A “linguagem média” a que o teórico refere-se é, não uma linguagem descuidada, mas o “italiano médio”, aprendido na escola e difundido pelos meios de comunicação majoritariamente escritos – considerando a época dos primeiros escritos de Moravia. *“[...] Moravia usa un linguaggio quotidiano con molti dia-loghi, dedica un’attenzione totale ad ambienti e oggetti [...]”*⁶ (SEGRE, 2004, p. 28). Entretanto, caso as narrativas sejam perscrutadas a fundo (através dos muitos níveis possíveis de leitura que um texto proporciona) é possível perceber que se trata somente de um artifício formal do autor, pois os contos são ricos do ponto de vista da signi-ficação. Como postula o crítico italiano Piero Cudini ao discorrer sobre a simplicidade estrutural nos contos do autor:

*Tutto è tremendamente naturale: anche la scrittura, che si articola in una estrema semplicità di strutture sintattiche. [...] È, ovviamente, una semplicità costruitissima. Si veda l’insistenza cantilenante delle ripetizioni e riprese [...] si vedano le continue simmetrie interne, per cui i verbi vanno sempre in coppia e generano continui parallelismi [...].*⁷ (CUDINI, 2013, p. 13).

⁵ “Ele continuou usando a sua linguagem média, porém com uma mão cada vez mais segura” (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa).

⁶ “[...] Moravia usa uma linguagem cotidiana com muitos diálogos, dedica uma atenção total a ambientes e objetos [...]” (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa).

⁷ “Tudo é extremamente natural: até a escrita que se articula numa extrema simplicidade de estruturas sintáticas [...] É, obviamente, uma simplicidade construídíssima. Veja-se a cantilena insistente das repetições e retomadas [...] vejam-se as

Este padrão mencionado pelo teórico também é visto na maioria dos contos estudados. Principalmente no início e no fim das narrativas, a linguagem é estruturada de maneira simples e direta, através de períodos curtos e bem articulados. A título de exemplo, o início dos contos “*La cosa più terribile della vita*” e “*Temporale e fulmine*”, respectivamente: “*Sono una donna che vive sola ed è molto bella.*”⁸ (MORAVIA, 2008b, p. 120), “*Ogni tanto mi vengono quelli che io, nel mio gergo privato, chiamo temporali.*”⁹ (MORAVIA, 2008a, p. 25).

Além dos inícios e dos finais dos contos, escritos de maneira seca e privilegiando a frase paratática, tem-se, também, como dito por Cudini (2013), a presença constante de repetições e retomadas, o que faz com que a narrativa crie um ritmo próprio. Evidenciou-se que o recurso narrativo do qual se utilizou o autor para compor muitos dos contos estudados foi o da pausa descritiva (GENETTE, 1972). Exemplificando concretamente, pode-se pensar no momento em que a narradora do conto “*Venduta e comprata*” descreve com riqueza de detalhes as preferências de seu comprar compulsivo:

La mia preferenza andava alla roba più personale, cioè agli indumenti che stanno sotto i vestiti e a contatto con la pelle: le calze, i reggiseni, i reggicalze, gli slip, le calzamaglie, i guanti, le sottane. Avevo cassetti pieni traboccanti di calze mai messe chiuse nei loro sacelli di cellophane; di grovigli di giarrettiere di tutti i colori; di mucchi di reggipetti di stoffe dai più vari disegni. Ma gli slip neri, rosa, verdini, azzurrognoli, traforati, trasparenti, opachi, rinforzati, ornati di merletti, infiocchettati, semplici o complicati, da educanda o da cortigiana erano di gran lunga l’oggetto più collezionato. (MORAVIA, 1970, p. 26)¹⁰.

contínuas simetrias internas, nas quais os verbos vão sempre em dupla e geram paralelismos [...]” (CUDINI, 2013, p. 13, tradução nossa).

⁸ “Sou uma mulher que vive sozinha e é muito bonita” (MORAVIA, 2008b, p. 120, tradução nossa).

⁹ “De vez em quando me vem aquilo que eu, no meu vocabulário privado, chamo temporais” (MORAVIA, 2008a, p. 25, tradução nossa).

¹⁰ “A minha preferência era pela roupa mais pessoal, isto é, pelas peças que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas,

Inúmeras obras existencialistas engrandecem a conexão do homem com o outro e com o mundo; além de exaltarem a grande batalha deste homem para entender a realidade. Na literatura de Moravia, a personagem pelega contra a angústia e a dor que sofre conforme luta contra a alienação, cedendo, muitas vezes – como é perceptível em inúmeras produções do autor –, ao tédio existencial. Além disso, nota-se – tanto nos contos do *corpus* como em outras produções de maior fôlego – que o pensamento intelectual de Moravia transparece ao longo da narrativa.

No conto “*Lorgia*”, a protagonista – uma mulher casada com um jovem empreendedor e mãe de dois filhos – permanece um dia inteiro olhando para o apartamento que fica em frente ao seu: “*Eccomi, come il solito, con la fronte contro il vetro della finestra, assorta a guardare la casa dirimpetto.*”¹¹ (MORAVIA, 1970, p. 125).

Durante esse tempo, a personagem percebe-se muito parecida fisicamente com a moradora do apartamento para o qual olha. No entanto, conforme observa melhor, a protagonista nota que, apesar da semelhança física e de os apartamentos estarem tão próximos, a vida das duas mulheres não poderia ser mais diferente. A protagonista leva uma vida de tédio, saturada pela rotina do dia a dia, enquanto sua sócia leva uma vida de excessos e liberdades em que estão incluídos o álcool, as drogas e o sexo descompromissado.

Considera-se necessário, antes de prosseguir com a análise, discorrer, de forma breve, sobre o conceito de narrador. Neste conto – como em todos os outros presentes no *corpus* desta pesquisa –, ele é autodiegético, o que, nas palavras do teórico italiano Cesare Segre, configura-se da seguinte maneira:

as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores; montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado.” (MORAVIA, 1970, p. 26, tradução nossa).

¹¹ “Aqui estou eu, como de costume, com a testa contra o vidro da janela, absorpta em olhar para a casa em frente” (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

La posizione dell'autore rispetto alla sua materia, la distanza da cui descrive i fatti, vengono dunque fissate lungo l'asse che congiunge narratore e personaggi(o). Problematica che è stata ripetutamente affrontata sotto l'etichetta del “punto di vista”. Il narratore può identificarsi col protagonista della storia, e raccontarcela come una autobiografia; può presentarsi come un personaggio secondario, testimone di vicende in cui è stato implicato; può, restando fuori della storia, mantenere comunque il punto di vista del protagonista, oppure farsi di volta in volta interprete dei pensieri e sentimenti di tutti i personaggi, e così via.¹² (SEGRE, 1985, p. 276, grifo nosso).

Em seguida, Segre discorre sobre a divisão dos tipos de narrador – em acordo com a proposta feita pelo estudioso Gérard Genette:

Egli chiama eterodiegetico il racconto in cui il narratore è assente dalla storia narrata; omodiegetico quello in cui il narratore vi è presente come personaggio (sarà dunque autodiegetico il racconto in cui il narratore è, non personaggio qualsiasi, ma protagonista).¹³ (SEGRE, 1985, p. 276, grifo do autor).

Ressalta-se, ademais, que em todos os contos das três coletâneas da década de setenta, além de as protagonistas discorrerem em primeira pessoa, elas assumem uma focalização interna fixa. Acerca do conto estudado neste capítulo, a narradora, além de olhar pela

¹² “A posição do autor em relação à sua matéria, a distância a partir da qual descreve os factos, são então estabelecidas ao longo do eixo que une narrador e personagem (ou personagens). Problemática que foi repetidamente encarada sob a designação de ‘ponto de vista’. O narrador pode identificar-se com o protagonista da história e nos contá-la como uma autobiografia, testemunha de acontecimentos em que esteve envolvido; pode, mantendo-se fora da história, conservar, ainda assim, o ponto de vista do protagonista ou tornar-se, de vez em quando, intérprete dos pensamentos e sentimentos de todas as personagens, e assim por diante”. (SEGRE, 1985, p. 276, tradução nossa).

¹³ “Ele chama *heterodiegética* à narrativa em que o narrador está ausente da história narrada; *homodiegética* àquela em que o narrador está presente como personagem (sendo, então, *autodiegética* a narrativa em que o narrador é, não uma personagem qualquer, mas o protagonista)”. (SEGRE, 1985, p. 276, tradução nossa).

janela, faz comparações dos mais variados tipos entre a sua vida e a da mulher observada. Entretanto, o marido da narradora chega mais cedo para o almoço e, surpreendendo-a em seu ato de *voyeuse*, diz-lhe que o apartamento para o qual ela tanto olha está, na verdade, vazio e, além disso, ele ainda afirma que acabara de alugá-lo naquela mesma manhã.

*Una mano si posa sulla mia spalla, faccio un salto, perché non prevedevo che mio marito tornasse così presto per la colazione. Odo la sua voce che dice: "Ma che guardi, si può sapere che guardi? Quell'appartamento vuoto? E che ci può essere di interessante in tre finestre chiuse? A proposito, una buona notizia: l'ho affittato finalmente proprio stamattina. Ad una persona assolutamente di fiducia. Il proprietario della grande esposizione di automobili nella piazza qui accanto. È sposato e ha tre bambini ancora piccoli".*¹⁴
(MORAVIA, 1970, p. 131).

É possível interpretar tal desfecho como um final circular, isto é, o conto termina como começou. A narração inicia-se em um ambiente conservador e tradicionalmente burguês, terminando (não em um cenário desautomatizador como o de uma cena orgiaca) exatamente com o mesmo pano de fundo do início, ou seja, o clímax da narração é abruptamente interrompido, a fim de que a narrativa regresse ao plácido ambiente doméstico e equilibrado – ainda que o seja somente nas aparências.

O conto começa com a narradora descrevendo o que vê através do vidro da janela de sua sala de estar: as três janelas do apartamento do último andar no prédio em frente. A protagonista afirma que ela e a mulher do outro apartamento são muito parecidas:

¹⁴ “Uma mão pousa sobre meu ombro, dou um pulo, porque não previa que meu marido voltasse tão cedo para o almoço. Ouço sua voz que diz: ‘Mas o que você está olhando, pode-se saber o que você está olhando? Aquele apartamento vazio? E o que pode haver de interessante em três janelas fechadas? A propósito, uma boa notícia: eu o aluguei finalmente, justamente esta manhã. A uma pessoa de absoluta confiança. Ao proprietário da grande exposição de automóveis na praça aqui do lado. É casado e tem três filhos ainda pequenos’”. (MORAVIA, 1970, p. 131, tradução nossa).

“In quell’appartamento abita una donna molto simile a me. Addirittura quasi una sosia”¹⁵ (MORAVIA, 1970, p. 125). Contudo, a narradora só evidencia a semelhança física: “È, come me, alta; come me, bionda; come me, ha gambe magnifiche e niente petto; come me, ha un volto severo e germanico. Ma qui si ferma la somiglianza”¹⁶ (MORAVIA, 1970, p. 125), uma vez que, através das suas observações, a vida das duas mostra-se muito diferente: “Io, come ho già accennato, sono sposata; nel mio appartamento vivono con me i miei due bambini, mio marito, la domestica, la governanta svizzera”¹⁷ (MORAVIA, 1970, p. 126). Já a outra mulher, de acordo com a narradora, dorme, pois está cansada dos excessos de sua vida sentimental: “[...] lei ancora dorme, stremata dagli stravizi, dagli eccessi, dalle complicazioni sentimentali”¹⁸ (MORAVIA, 1970, p. 126).

Um ponto interessante a ser observado é a descrição das duas salas de estar. A narradora qualifica a sua como: “[...] il salotto tradizionale e imbecille della brava signora borghese e perbene che io sono”¹⁹ (MORAVIA, 1970, p. 126). Em seguida, ela menciona vários móveis e objetos, estabelecendo, depois, uma comparação com a sala da outra mulher. Na sala da narradora: “[...] gingilli, paralumi, divanetti, seggioline, poltroncine, sopramobili e via civettuolmente dicendo.”²⁰ (MORAVIA, 1970, p. 126), ao passo que na sala da sócia:

¹⁵ “Naquele apartamento mora uma mulher muito parecida comigo. Realmente quase uma sócia”. (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

¹⁶ “É, como eu, alta; como eu, loura; como eu, [ela] tem pernas magníficas e nada de peito; como eu, tem um rosto severo e germânico. Aqui, porém, acaba-se a semelhança”. (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

¹⁷ “Eu, como já disse, sou casada. No meu apartamento, vivem comigo os meus dois filhos, meu marido, a empregada, a governanta suíça”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

¹⁸ “[...] ela ainda dorme, extenuada pela devassidão, pelos excessos, pelas complicações sentimentais”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

¹⁹ “A minha é a sala de estar tradicional e imbecil da boa senhora burguesa de bem que eu sou”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²⁰ “[...] penduricalhos, abajures, sofazinhos, cadeirinhas, poltroninhas, bibelôs e assim por diante, graciosamente falando”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

Il suo, invece, è una scena di teatro per un continuo dramma: divano bianco, gigantesco, da farci sedere quindici persone in fila; tavolo lungo e stretto in acciaio inossidabile e plexiglas; pochi sopramobili massicci e di gran valore; un quadro informale sulla parete; un tappeto arancione sul pavimento. (MORAVIA, 1970, p. 126)²¹.

A partir dessas descrições, podem-se fazer algumas observações sobre a vida dessas personagens. Enquanto a narradora vê-se como uma dona de casa cuja vida resume-se a cuidar dos filhos e a orientar as empregadas, a mulher contemplada é vista como alguém livre e talvez, até mesmo, mais abastada, como a narradora mesma afirmara: “*pochi sopramobili massicci e di gran valore*”²² (MORAVIA, 1970, p. 126). Além disso, a sala de estar da sócia parece menos abarrotada por bibelôs e ornamentos como os existentes na casa da narradora, dando uma primeira impressão de mais espaço e de maior liberdade.

Afirma-se isto, posto que, segundo Cudini (2013, p. 15), Moravia utiliza-se de um “eu-narrador” e da técnica – herdada da ressonância do cinema neorrealista na prosa de Moravia – da “câmera às costas”, que o teórico chamará em italiano de *cinpresa a spalla*. Por meio do auxílio destas reflexões teóricas, podemos inferir, pois, que a técnica citada por Cudini funciona perfeitamente com a escolha da focalização interna fixa (GENETTE, 1972), permitindo que a protagonista utilize seu olhar, isto é, “sua câmera”, para direcionar completamente a narrativa. Somente ao final, percebe-se que se trata de um devaneio da protagonista. Até então, o uso deste tipo específico de focalização faz com que toda a história fique subordinada à visão da narradora. “*Si è parlato spesso di modi cinematografici del narrare moraviano.*”²³ (CUDINI, 2013, p. 12), a partir deste narrar

²¹ “A sua [sala], entretanto, é uma cena de teatro para um contínuo drama: um sofá branco, gigantesco, no qual se podem sentar quinze pessoas em fila; uma mesa longa e estreita de aço inoxidável e *plexiglas*; poucos enfeites maciços e de grande valor; um quadro informal na parede; um tapete laranja no chão”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²² “poucos enfeites maciços e de grande valor”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²³ “Falou-se muito sobre modos de narrar cinematográficos em Moravia.” (CUDINI, 2013, p. 12, tradução nossa).

cinematográfico, a protagonista constrói, por meio de exposições descritivas e comparativas, a cena que, presumivelmente, vê de sua janela.

A partir da descrição da desordem existente no apartamento que observa, a narradora afirmará que houve ali, na noite anterior, uma orgia:

[...] il tavolo è gremito di flaconi, bottiglie, bicchieri in gran disordine. Tre portaceneri sono colmi di cicche e di cenere. Peggio: si notano alcune cartine aperte, simili a quelle che contengono le polverine delle farmacie; nonché certi piattini con dei cubetti di zucchero. Il divano poi sembra (ed è, in realtà) un letto disfatto dopo un frenetico amplesso: cuscini schiacciati, spostati. Su un bracciolo un cencio nero: una calza? Una sottoveste? Dunque, non c’è dubbio, ci siamo, anzi ci risiamo, in quel soggiorno, ieri notte, c’è stata un’orgia, una sfrenata e scandalosa orgia. (MORAVIA, 1970, p. 126)²⁴.

Observa-se, então, que, para a personagem principal, o que caracteriza uma orgia é a presença de álcool – garrafas e copos –, de drogas – pozinhos e cubos de açúcar – e, certamente, de sexo – peças íntimas femininas e travesseiros.

Mais adiante, percebe-se certo ressentimento, mascarado de indignação, por parte da narradora em relação à orgia de que a sócia participara: “Sì, è così, mentre io mi recavo al cinema del quartiere al braccio di mio marito, a vedere uno dei soliti film comico-billanti, là, in quel soggiorno, la mia sosia ne ha fatte di tutti i colori. Vergogna, vergogna!”²⁵ (MORAVIA, 1970, p. 127).

²⁴ “[...] a mesa está cheia de frascos, garrafas, copos em grande desordem. Três cinzeiros estão transbordantes de bitucas e de cinza. Pior: notam-se alguns papeizinhos abertos, similares àqueles que contêm os pozinhos das farmácias; bem como alguns pratinhos com cubinhos de açúcar. O sofá parece agora – e é, na verdade – uma cama desfeita depois de uma delirante noite de sexo: almofadas amarfanhadas, fora do lugar. Sobre um dos braços, um trapo preto: uma meia-calça? Uma combinação? Logo – não há dúvida – naquela sala, ontem à noite, houve uma orgia, uma desenfreada e escandalosa orgia.” (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²⁵ “Sim – é assim –, enquanto eu me dirigia ao cinema do bairro, pelo braço de meu marido, para ver o mesmo filme cômico; lá, naquela sala, a minha sócia pin-

Há a comparação até mesmo no modo de vestir-se. Quando a narradora “vê” sua sócia em um roupão, comenta: “È *in vestaglia, una lussuosissima vestaglia nera e rossa, di tipo giapponese, ben diversa dalle mie vestaglette rosa o azzurrine*”²⁶ (MORAVIA, 1970, p. 127), chegando a dizer em seguida, com um juízo de valor ou, até mesmo, com certo amargor: “*La vestaglia è aperta, si intravede il suo corpo di amazzone impudica, di walkiria promiscua*”²⁷ (MORAVIA, 1970, p. 127).

No entanto, o verdadeiro ressentimento parece manifestar-se quando a narradora nota o amante, jovem e atlético, levar a sócia para tomarem banho juntos.

*Quindi si avvicina a lei che ormai a finito di telefonare e la prende per un braccio. Scompaiono per la porta a destra, che dà nel bagno. Lo so cosa ci vanno a fare: la doccia insieme. Come sono diversi i miei risvegli. Mio marito esce di casa alle sette, mi sveglio tutta sola, mi occupo dei miei bambini, non ricevo telefonate e, una volta nel bagno, non c'è nessun uomo che mi insapona e insaponato anche lui mi abbraccia sotto la doccia.*²⁸ (MORAVIA, 1970, p. 128).

Logo em seguida, a narradora exclama: “*Sono una brava signora, una madre di famiglia, io. Non un'avventuriera, una poco di buono come quella lì.*”²⁹ (MORAVIA, 1970, p. 128), para, em segui-

tou o diabo a quatro. Que vergonha! Que vergonha!” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁶ “Está de roupão, um lussuosíssimo roupão de pesada seda preta e vermelha, de modelo japonês, muito diferente dos meus roupóezinhos cor-de-rosa ou azeitinhos.” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁷ “O roupão está aberto, entrevê-se seu corpo de amazona impudica, de valquíria promiscua.” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁸ “Em seguida, aproxima-se dela, que já terminou de telefonar e pega-a por um braço. Desaparecem pela porta da direita, que dá no banheiro. Eu sei o que vão fazer: tomar uma ducha juntos. Como são diferentes os meus despertares. Meu marido sai de casa às sete, acordo sozinha, ocupo-me dos meus filhos, não recebo telefonemas e, uma vez no banho, não há nenhum homem que me ensaboe e, também ensaboado, abraça-me sob o chuveiro.” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

²⁹ “Sou uma boa senhora, uma mãe de família. Não uma aventureira, umazinha qualquer, como aquela ali.” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

da, discorrer sobre a mulher do outro apartamento e seu comportamento com os três amantes. Com o amante fixo – descrito como “*un intellettuale magro e pallido dal volto glabro e dagli occhi freddi di acciaio*”³⁰ (MORAVIA, 1970, p. 127) – a sócia comporta-se submissa e obedientemente; já com o segundo amante, o homem com quem ela passara a noite de orgia – descrito pela narradora como atlético, peludo, de cabeleira desgrenhada e “*dalla faccia satanica*”³¹ (MORAVIA, 1970, p. 128) – a sócia é viciosa e cúmplice; por fim, com o último amante, descrito por ela como um jovem estudante, ela é dócil e afetuosa.

Com certa aspereza, a narradora afirmará: “*non basta tradire, si deve anche tradire colui con il quale si tradisce [...]*”³² (MORAVIA, 1970, p. 129), pontuando depois, com certa ironia: “[...] *e pensare che io sono fedele al mio marito*”.³³ Vendo, em seguida, uma conversa entre sua sócia e o amante do rosto satânico, ela discorre: “*Che cosa può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?*”³⁴ (MORAVIA, 1970, p. 129).

A partir de então, a narradora percebe que o apartamento que ela está há tanto tempo observando vai se transformando, pouco a pouco, em uma espécie de fotografia, como ela mesma afirma: “*È come una fotografia che, in un lampo di magnesio della durata di un attimo, fissa per sempre una scena incredibile ed eccessiva*”³⁵ (MORAVIA, 1970, p. 130). Ela dirá isso, pois a cena que vê causa-lhe certo espanto:

³⁰ “um intelectual, magro e pálido de rosto imberbe e olhos frios como aço” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

³¹ “da face satânica” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

³² “[...] não basta trair, deve-se ainda trair o homem com quem se trai” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³³ “[...] e pensar que eu sou fiel ao meu marido” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³⁴ “Que coisa, realmente, pode haver de sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³⁵ “É como uma fotografia que, num lampejo de magnésio da duração de um instante, fixa para sempre uma cena incrível e excessiva.” (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

Qualcuno, adesso, avanza dal fondo della stanza. Una donna non bella, coi capelli cortissimi, apennacchiati e rosicchiati. La faccia bianca e infarinata, la boca rossa come il sangue, gli occhi cerchiati di nero. Vestita da uomo, con pantaloni color malva e pull-over nero, l'aria di un Pierrot invecchiato e putrido, quarant'anni, forse anche più. Mentre i due si baciano e l'altro impassibile ma forse non del tutto indifferente li osserva, lei va alle spalle della mia sosia, le mette le palme sugli occhi, come a dire: "Cuccú. Indovina chi sono." Graziosissima scenetta, non c'è che dire. Potrebbe essere, in fondo, soltanto l'espressione di un rapporto di amicizia affettuosa tra due donne. Ma c'è la stranezza dell'uomo dalla faccia satanica che guarda. E poi c'è anche dell'altro, tra le due donne, lo so di certo, non fatemelo dire.³⁶ (MORAVIA, 1970, p. 130).

Uma característica passível de interpretação nessa narrativa são todos os momentos em que há uma referência ao olhar: *"Avanza, si ferma, guarda: vede la mia sosia, l'uomo dalla faccia satanica che osserva tutto quanto, compiaciuto, sadico, voyeur"*³⁷ (MORAVIA, 1970, p. 130). O olhar compassivo, julgador e até mesmo *voyeur* da protagonista remete a uma câmera ou a uma fotografia, como é dito no conto – sempre observando de maneira pontual e, na maioria das vezes, muito minuciosa. No entanto, apesar da menção pormenorizada de detalhes físicos e espaciais, a narradora não elabora uma visão

³⁶ "Alguém, agora, avança do fundo do aposento. Uma mulher não bonita, com os cabelos curtíssimos, depenados e roídos. O rosto branco e empoado, a boca vermelha como sangue, os olhos delineados em preto. Vestida como homem, com calças cor de malva e pulôver preto, um ar de um Pierrô envelhecido e podre, quarenta anos, talvez até mais. Enquanto os dois se beijam e o outro impassível – mas talvez não de todo indifferente – observa-os, ela vai por trás da minha sócia e coloca-lhe as mãos sobre os olhos, como se dissesse: "Adivinha quem é." Graciosíssima ceninha, não há o que dizer. Poderia ser, no fundo, somente a expressão de uma relação de amizade afetuosa entre duas mulheres. Mas há a estranheza do homem do rosto satânico que olha. E, além disso, ainda há o outro, entre as duas mulheres; eu sei certamente, não me obrigue a dizê-lo." (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

³⁷ "Avança, para, olha: vê minha sócia que beija o estudante, a mulher vestida de homem que está com as mãos sobre os olhos da minha sócia, o homem da face satânica que observa tudo aquilo, satisfeito, sádico *voyeur*." (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

psicológica completa da mulher, concebendo-a como alguém cuja essência estaria invariavelmente ligada à transgressão e aos objetos dessa transgressão.

No fim do conto, o marido surpreende a dona de casa, perguntando o que havia de tão interessante em três janelas fechadas de um apartamento vazio. Aliás, ele ainda diz que acabara de alugar aquele mesmo apartamento para um senhor burguês de muita confiança. Dessa maneira, além de o devaneio da protagonista estilhaçar-se e de a narrativa retornar circularmente à atmosfera inicial, pode-se inferir que, no universo do conto em análise, mudanças não há, pois os locatários do apartamento observado fazem parte do mesmo estrato social e, coerentemente à poética moraviana, debatem-se com as mesmas nevroses.

No conto, percebemos a mulher burguesa retratada como alguém contido tanto intelectual quanto fisicamente. *“Il pessimismo interamente negativo di Moravia verso la vita, verso la possibilità di comunicare, di aderire alla realtà, le ha travolte tutte [le donne], e ‘l'accettazione’ moraviana le ha bacate: anche quelle che ci sembravano più intere e compatte”*³⁸ (CROCENZI, 1964, p. 7).

A personagem é uma mãe de família, uma pessoa “de bem” – como ela mesma se define – que, apesar de possuir todos esses atributos (considerados não só positivos, mas adequados à época), cria uma fantasia mirabolante para fugir de seu cotidiano, quiçá extremamente adequado aos padrões. Desejando escapar à mesmice de seu dia a dia, essa mulher resigna-se com um fugaz devaneio feito de álcool, drogas e sexo. Tal visão ocorre para que ela obtenha algum tipo de satisfação, já que é incapaz de transgredir sua rotina.

Assim, faz-se, também, necessário levar em consideração o contexto sócio-histórico da publicação das coletâneas de contos. *“Lorgia”* foi publicado na coletânea *Il paradiso* em 1970, período caracterizado por muitos embates e questionamentos teóricos acerca da igualdade entre os gêneros. Pensa-se, neste caso em especial, na revolução sexual e no movimento feminista. No entanto, vê-se ao

³⁸ “O pessimismo inteiramente negativo de Moravia em relação à vida, à possibilidade de comunicar-se, de aderir à realidade, abateu-as todas [as mulheres], e a ‘aceitação’ moraviana corrompeu-as: até mesmo aquelas que pareciam mais inteiras e compactas” (CROCENZI, 1964, p. 7, tradução nossa).

longo de toda a narrativa que a narradora assume claramente um “lugar da memória” (NORA, 1993, p.9), ou seja, ela põe-se no posto histórico de uma mulher abastada que vive em um país cuja economia crescente é fomentada tanto pelo *boom* do pós-guerra quanto pela economia de mercado neoliberal. Todavia o lugar que a protagonista dá indícios de querer ocupar, por meio de sua fantasia, é uma construção que viria a ser o lugar da memória da mulher pós-anos 70, isto é, um indivíduo mais livre social e sexualmente.

Acredita-se, ainda, que a linguagem utilizada pelo escritor pode ser encarada como uma manifestação profunda da experiência humana que é constantemente bloqueada, pois já não dá mais conta de explicar ou teorizar de modo simbólico e abstrato o universo encharcado por valores alienantes que depauperam o indivíduo de suas particularidades, reduzindo-o a um autômato desengonçado cuja tão sonhada fuga, tema premente do conto analisado, resumir-se-ia não na emancipação intelectual e na igualdade de direitos, mas, sim, na criação de devaneios cujos conceitos de liberdade centrar-se-iam somente na libertinagem e no dinheiro.

Em conclusão, pode-se afirmar que Moravia põe em evidência a linguagem que se mostra como artifício. Tanto em “*Lorgia*” como em muitos contos de *Il paradiso* (1970), as narradoras comparam, implícita e explicitamente, a linguagem a uma máquina que funciona bem, desde que constantemente lubrificada pelos sonhos, equívocos e ambiguidades. Um estilo concebido de forma aparentemente mimética, ainda que apareçam pinceladas temáticas do grotesco, da neurose e, no caso deste conto, do onírico.

REFERÊNCIAS

CROCENZI, L. **La donna nella narrativa di Alberto Moravia**. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.

CUDINI, P. Introduzione. In: MORAVIA, A. **Racconti romani**. Bompiani: Milano, 2013. p. 3-21.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

MORAVIA, A. Temporale e fulmine. In: MORAVIA, A. **Boh**. Milano: Bompiani, 2008a. p. 25-30.

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

MORAVIA, A. La cosa più terribile della vita. *In*: MORAVIA, A. **Boh**. Milano: Bompiani, 2008b. p. 120-124.

MORAVIA, A. L’orgia. *In*: MORAVIA, A. **Il paradiso**. Milano: Bompiani, 1970. p.125-131.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.6-28, dez. 1993.

SALA, A. Quarta capa. *In*: MORAVIA, A. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 2010. Texto da quarta capa do livro.

SEGRE, C. **La letteratura italiana del Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 2004.

SEGRE, C. **Avviamento all’analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985.

DADOS DOS AUTORES E ORGANIZADORES

Adalberto Luis VICENTE

Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Araraquara), Doutor em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Assistente Doutor II do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara. Atua nas áreas de Literaturas Estrangeiras Modernas e Literatura Comparada (Francesa/Brasileira), com ênfase nos seguintes assuntos: poesia, narrativa, modernidade, vanguardas, epistolografia, estudo de acervos particulares. Líder do GEN (Grupo de Estudos da Narrativa, CNPq), sediado na FCL-UNESP-Araraquara.

E-mail: adalberto.vicente@unesp.br

Antônio Donizeti PIRES

Doutor em Letras pela UNESP/Araraquara, onde é professor de Literatura Brasileira desde 2004, em nível de Graduação e Pós-Graduação. Pesquisador do mito de Orfeu e do Orfismo na literatura brasileira, fez estágios pós-doutorais na Universidade de Brasília (UnB, 2013-2015), na Universidad Complutense de Madrid (Espanha; bolsa PROPG/FUNDUNESP, 2014), na Universidade de Coimbra (Portugal; bolsa CAPES/FCT, 2014-2015) e na Universidade Federal de Goiás (UFG, 2019). Além de ensaios publicados em livros, periódicos arbitrados e atas/anais de eventos, organizou o volume *Na festa de nosso irmão Macunaima: 90 anos depois, celebremos Mário de Andrade!* (no prelo), e co-organizou os livros *Tradições e versos plurais: encontros com a poesia contemporânea*

(no prelo); *Na fronteira do poético*: lírica, narrativa e drama (2017); *No pomar de Drummond*: nova seara crítica (2014); *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea* (Estudos de poesia) (2011); *Matéria de poesia*: crítica e criação (2010); *Modernidade lírica*: construção e legado (2008). Membro do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), de que foi coordenador entre 2008 e 2012. Bolsista CNPq em produtividade (PQ 2) de Março/2017 a Fevereiro/2020.
E-mail: antonio.d.pires@unesp.br

Audrey Castañón de MATTOS

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista, UNESP/Araraquara. É Professora de Língua Portuguesa, Literaturas e Redação, e de Língua Inglesa nos Ensinos Infantil, Fundamental e Médio da Rede Oficial de Ensino do Estado de São Paulo. Como pesquisadora, tem-se dedicado à Literatura Portuguesa produzida a partir do século XX. Tem trabalhos publicados sobre José Saramago, José Cardoso Pires, Teolinda Gersão e Lídia Jorge, além de estudos esparsos, também publicados, sobre Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e em Poesia Brasileira do século XXI, com ênfase na investigação da poética de Donizete Galvão.
E-mail: audreymattos@hotmail.com

Elvis Paulo COUTO

É bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela UNESP/Araraquara. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica, financiada pela FAPESP, sobre o conceito de forma literária em György Lukács, Theodor W. Adorno e Roberto Schwarz. Atualmente, cursa doutorado em Estudos Literários pela mesma universidade e estuda o método crítico de Antonio Candido e Roberto Schwarz.
E-mail: coutoelvis@yahoo.com.br

Gustavo de Mello Sá Carvalho RIBEIRO

Graduou-se em Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara. Na mesma instituição, realizou mestrado com a dissertação *A mão pronta e a divina: manifestações da justiça em contos rosianos* e, atualmente, no doutorado, estuda o tema da justiça brasileira nas obras de Manuel Antônio de

Almeida e Graciliano Ramos.
E-mail: gustavo.fcl2010@yahoo.com.br

José Antônio SEGATTO

Graduado e doutor em História pela FFLCH-USP, livre-docente e professor titular do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da FCL-UNESP, da qual foi diretor. Orientou mais de duas dezenas de dissertações de mestrado (7) e teses de doutorado (16). Publicou entre outros, os livros: *Breve história PCB* (Ciências Humanas, 1981), *Formação da classe operária no Brasil* (Mercado Aberto, 1987), *Reforma e revolução* (Civilização Brasileira, 1995), *Política, relações sociais e cidadania* (FAP-Contraponto-Fundazione Instituto Gramsci, 2015); é coautor e ou co-organizador de *PCB: memória fotográfica - 1922-1982* (Brasiliense, 1982), *Rebeliões tenentistas* (Ática, 1996), *J. C. Mariátegui e o marxismo na América Latina* (Cultura Acadêmica, 2002), *Sociedade e literatura no Brasil* (EDUNESP, 1999), *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (EDUFSCAR, 2012), *As esquerdas e a democracia* (FAP-Verbena, 2017), além de outros. Foi diretor da União Brasileira de Escritores (1984-88). Editou várias revistas: *Cadernos Tudo é história*, *Novos Rumos*, *Perspectivas*, *Estudos de Sociologia*. Publicou cerca de duas centenas de artigos, ensaios e estudos sobre um leque amplo e diversificado de temas e questões: partidos políticos e processo eleitoral, revoluções e movimentos socialistas, movimento operário e sindical, Estado e sociedade civil, democracia e cidadania, sociologia e política, pensamento social e universidade, literatura e história.

E-mail: ja.segatto@unesp.br

Márcia Valéria Zamboni GOBBI

Possui Graduação em Letras (1984) pela Universidade do Sagrado Coração (Bauru – SP), Mestrado em Literatura Portuguesa (1991) e Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (1997), ambos pela Universidade de São Paulo, e Livre-Docência em Literatura Portuguesa pela UNESP, campus de Araraquara, onde lecionou desde 1990. Aposentou-se em 2016, tendo privilegiado, em sua atividade como pesquisadora, o estudo

das relações entre ficção e história, do qual resultou, em 2011, a publicação, pela Editora UNESP, do livro *A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. Tem, ainda, artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior.

E-mail: mv.zamboni@unesp.br

Maria Célia LEONEL

É docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCL-UNESP/Araraquara, é professora titular pela mesma universidade. Publicou *Estética e Modernismo* (HUCITEC/Instituto Nacional do Livro, 1984), *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (Ed. da UNESP, 2000), *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* - com J. A. Segatto (EDUFSCAR, 1ª. reimpressão, 2014).

E-mail: mc.leonel@unesp.br

Murilo Eduardo dos REIS

Seguindo a linha de Teorias e Crítica da Narrativa, é doutorando em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e bolsista Capes. Durante o mestrado, desenvolveu pesquisa cujo tema é a caracterização do romance policial na obra de Rubem Fonseca; atualmente, desenvolve trabalho em que analisa predicados do jornalismo sensacionalista (conteúdo e linguagem) em contos fonsequianos. É autor do livro de narrativas breves *Identidades secretas* (2016).

E-mail: muriloreis86@gmail.com

Pedro Barbosa Rudge FURTADO

Alcançou o título de Mestre em Estudos Literários na Unesp, no ano de 2017, com a dissertação *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia*. Possuiu, e ainda possui, financiamento da Capes. Cursa, no momento, o doutorado na mesma instituição. Especialista em crítica da narrativa e teoria literária. Concentra-se no estudo da Literatura Brasileira, principalmente da prosa do decênio de 30 e da literatura contemporânea, mediante a noção de crítica integradora. É autor de artigos que versam sobre Graciliano Ramos e Jorge de Lima, além de trabalhos teórico-críticos. Publicou, ainda, resenhas literárias em revistas acadêmicas e escritos em anais

de congressos. Além do GEN (Grupo de Estudos da Narrativa), participa, também, do grupo de estudos chamado Diálogos Literários. Nos últimos dois anos atua como professor substituto de “Críticas Literárias” no curso de Letras da UNESP de Araraquara.

E-mail: pedro.sonata@gmail.com

Rangel Gomes ANDRADE

É graduado em Letras (Português/Francês) pela Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ (UNESP), campus de Araraquara, e atualmente cursa Mestrado em Estudos Literários pela mesma instituição, desenvolvendo pesquisa sobre a correspondência erótica do escritor irlandês James Joyce.

E-mail: r4n6e@terra.com.br

Rodrigo Valverde DENUBILA

É doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Obteve bolsa PDSE/CAPES para desenvolver parte do doutoramento junto à Universidade do Porto (Portugal). Realizou pós-doutorado na UNESP/Araraquara, investigando as relações entre modernidade e pós-modernidade, modernismo e pós-modernismo. Atua nas áreas de literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa.

E-mail: rodrigo.denubila@gmail.com

Sérgio Gabriel MUKNICKA

Mestre (2017) e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara). Professor substituto nas disciplinas “Língua francesa”, “Teatro francês” “Tradução francesa” e “Prática oral em língua francesa” do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara. Atua nas áreas de Línguas Estrangeiras Modernas e Literaturas Estrangeiras Modernas (Italiana/Francesa/Brasileira), com ênfase em: narrativa italiana do século XX, narrativa italiana do século XIX, conto italiano, personagem e tradução literária. Membro do Grupo de Estudos da Narrativa (GEN, CNPq) e do Grupo A Literatura do Final do Século XIX: o Simbolismo, seus antecedentes e repercussões (CNPq), sediados na FCL-UNESP/Araraquara.

E-mail: sergiomuknicka@hotmail.com

Tania Mara Antonietti LOPES

Graduada em Letras (2005) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara). Realizou Mestrado (2007) e Doutorado (2011) com bolsa CAPES/CNPq, e Pós-Doutorado (2016) com bolsa FAPESP, na mesma instituição, onde colaborou com a graduação durante toda a sua pesquisa, especializando-se na obra de José Saramago. Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado (2018-2020), colaborando com a graduação e pós-graduação junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), no Programa de Literatura Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP-São Paulo (FFLCH-USP), pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD), com bolsa do CNPq. Nessa pesquisa, debruçou-se sobre os processos de representação da memória na obra da escritora portuguesa, nascida em Moçambique, Isabela Figueiredo, explorando temas inerentes ao pós-colonialismo, como o imperialismo português e os retornados. Atualmente, integra o Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português, junto ao DLCV (FFLCH-USP), onde desenvolve nova pesquisa.

E-mail: tania.antonietti@gmail.com

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 21

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,94 cm

Tipologia: Garamond 11/13 pt

1ª edição: 2022

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>